



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Propuesta interpretativa del concertino para marimba y vientos del compositor Alfred Reed, basado en el análisis comparativo.**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Artes Musicales.

**Autor:**

Pedro Xavier Ortiz Loja

CI: 0105088033

Correo electrónico: [pedro.dolordecabeza@hotmail.com](mailto:pedro.dolordecabeza@hotmail.com)

**Director:**

Mgst. Manuel Alejandro Escudero Uchuari

CI: 1102747654

**Cuenca – Ecuador**

26-octubre-2020



## Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo desarrollar una propuesta interpretativa del Concertino para marimba y vientos del compositor. Para alcanzar esta meta se realizó en primer lugar un repaso en la trayectoria musical del estadounidense; además se desarrolló un análisis comparativo de dos percusionistas latinoamericanos y sus interpretaciones de la obra. La propuesta se basó en el estudio constante del Concertino, una exploración exhaustiva del instrumento y un contraste con las interpretaciones analizadas. Este enfoque sirve para que otros músicos percusionistas puedan analizarlo y desarrollar sus propias interpretaciones.

**Palabras claves:** Análisis musical. Concertino. Marimba. Percusión. Propuesta interpretativa. Interpretación musical. Alfred Reed.



## Abstract

The purpose of the present study is to develop a performance proposal of the Concertino for Marimba and Winds by composer Alfred Reed. In order to reach this goal, the first step was a revision of the musical trajectory of the composer; in addition, a comparative analysis was developed between two Latin American percussionists and their interpretations of the piece. The proposed study was based on the constant practice of the Concertino, an exhaustive exploration of the instrument and a contrast with the interpretations analyzed. This approach provides an opportunity for other percussionists to analyze the piece and develop their own interpretations.

**Keywords:** Musical analysis. Concertino. Marimba. Percussion. Performance proposal. Musical interpretation. Alfred Reed.



## Índice

Resumen .....	2
Abstract .....	3
Índice .....	4
Índice de Ilustraciones .....	6
Índice de Tablas .....	8
Introducción .....	13
Capítulo I: Análisis y Fundamentación Teórica.....	15
1.1 Biografía del autor y contexto histórico de la obra .....	15
1.2 Interpretación musical .....	23
1.3 Análisis comparativo de los intérpretes seleccionados .....	25
1.3.1 Elementos objetivos .....	26
1.3.2 Elementos subjetivos.....	28
1.3.3 Propuestas técnicas.....	30
Capítulo II: Análisis formal de los movimientos del concierto. ....	32
2.1 Movimiento I.....	32
2.2 Movimiento II .....	47
2.3 Movimiento III .....	59
Capítulo III: Propuesta Interpretativa.....	70



3.1 Baquetas .....	70
3.2 Digitación .....	71
3.3 Cadenzas .....	72
3.4 Adaptación para marimba de 4 octavas .....	74
Conclusiones .....	76
Bibliografía .....	77
Anexos .....	79



## Índice de Ilustraciones

Ilustración 1.- Análisis armónico/melódico introducción (primer movimiento) - 1 ...	34
Ilustración 2.- Análisis armónico/melódico introducción (primer movimiento) - 2 ...	34
Ilustración 3.- Análisis armónico/melódico introducción (primer movimiento) - 3 ..	35
Ilustración 4.- Análisis armónico/melódico parte A (primer movimiento) - 1 .....	36
Ilustración 5.- Análisis armónico/melódico parte A (primer movimiento) - 2 .....	36
Ilustración 6.- Análisis armónico/melódico parte A (primer movimiento) - 3 .....	37
Ilustración 7.- Análisis armónico/melódico parte A (primer movimiento) - 4 .....	38
Ilustración 8.- Análisis armónico/melódico parte A (primer movimiento) - 5 .....	39
Ilustración 9.- Análisis armónico/melódico parte B (primer movimiento) - 1 .....	40
Ilustración 10.- Análisis armónico/melódico parte B (primer movimiento) – 2.....	41
Ilustración 11.- Análisis armónico/melódico parte B (primer movimiento) – 3.....	41
Ilustración 12.- Análisis armónico/melódico Cadenza/Coda (primer movimiento) – 1 .....	42
Ilustración 13.- Análisis armónico/melódico Cadenza/Coda (primer movimiento) – 2 .....	43
Ilustración 14.- Interpretación del arpeggio y trémolo. (Kite, 1993, pág. 2) .....	46
Ilustración 15.- Distancia de baquetas por mano c.74 (primer movimiento).....	46
Ilustración 16.- Movimientos de manos independientes c.92 (primer movimiento) ..	47
Ilustración 17.- Análisis armónico/melódico parte A (segundo movimiento) - 1.....	49
Ilustración 18.- Análisis armónico/melódico parte A (segundo movimiento) - 2.....	50
Ilustración 19.- Análisis armónico/melódico parte B (segundo movimiento) - 1.....	51
Ilustración 20.- Análisis armónico/melódico parte B (segundo movimiento) - 2.....	52



Ilustración 21.- Análisis armónico/melódico parte B (segundo movimiento) - 3.....	53
Ilustración 22.- Análisis armónico/melódico parte C (segundo movimiento) - 1.....	54
Ilustración 23.- Análisis armónico/melódico parte C (segundo movimiento) - 2.....	55
Ilustración 24.- Análisis armónico/melódico parte C (segundo movimiento) - 3.....	55
Ilustración 25.- Análisis armónico/melódico parte C (segundo movimiento) - 4.....	56
Ilustración 26.- Análisis armónico/melódico Coda (segundo movimiento) - 1 .....	56
Ilustración 27.- Análisis armónico/melódico Coda (segundo movimiento) - 2 .....	57
Ilustración 28.- Diferencias de trémolo (segundo movimiento) .....	58
Ilustración 29.- Análisis armónico/melódico parte A (tercer movimiento) - 1 .....	60
Ilustración 30.- Análisis armónico/melódico parte B (tercer movimiento) - 1 .....	61
Ilustración 31.- Análisis armónico/melódico parte B (tercer movimiento) - 2 .....	62
Ilustración 32.- Análisis armónico/melódico parte B (tercer movimiento) - 3 .....	62
Ilustración 33.- Análisis armónico/melódico parte C (tercer movimiento) - 1 .....	63
Ilustración 34.- Análisis armónico/melódico parte C (tercer movimiento) - 2 .....	64
Ilustración 35.- Análisis armónico/melódico parte C (tercer movimiento) - 3 .....	64
Ilustración 36.- Análisis armónico/melódico parte D (tercer movimiento) - 1 .....	65
Ilustración 37.- Análisis armónico/melódico parte D (tercer movimiento) - 2 .....	66
Ilustración 38.- Análisis armónico/melódico parte D (tercer movimiento) - 3 .....	66
Ilustración 39.- Análisis armónico/melódico Coda (tercer movimiento) - 1 .....	67
Ilustración 40.- Análisis armónico/melódico Coda (tercer movimiento) - 2 .....	67
Ilustración 41.- Propuesta interpretativa – Cadenza - 1 .....	73
Ilustración 42.- Propuesta interpretativa – Cadenza - 2 .....	73
Ilustración 43.- Adaptación a marimba de 4 octavas – 1 .....	74
Ilustración 44.- Adaptación a marimba de 4 octavas - 2 .....	74



## Índice de Tablas

Tabla 1.- Partes del movimiento 1 .....	33
Tabla 2.- Partes del movimiento 1 y cambios de agógica.....	44
Tabla 3.- Partes del movimiento 2 .....	48
Tabla 4.- Partes del movimiento 2 y cambios dinámicos.....	57
Tabla 5.- Partes del movimiento 3 .....	59
Tabla 6.- Partes del movimiento 3 y cambios dinámicos.....	68
Tabla 7.- Lista de cambios de octava para adaptación a marimba de 4 octavas .....	75





## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Pedro Xavier Ortiz Loja, autor del trabajo de titulación **“Propuesta interpretativa del Concertino para Marimba y Vientos del compositor Alfred Reed, basado en el análisis comparativo”**, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 26 de octubre de 2020

Pedro Xavier Ortiz Loja

C.I: 0105088033



## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Pedro Xavier Ortiz Loja en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación **“Propuesta interpretativa del Concertino para Marimba y Vientos del compositor Alfred Reed, basado en el análisis comparativo”**, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 26 de octubre de 2020

Pedro Xavier Ortiz Loja

C.I: 0105088033



### **Dedicatoria**

A mi madre Ruth Esperanza.



### **Agradecimientos**

Agradezco a mi familia Ruth, Giovanni, Giovanna, Gabriela, Martín por el esfuerzo y apoyo en cada etapa de mi proceso de aprendizaje. A mi hijo Matías Ernesto, mi inspiración, mi compañero de vida, el que me impulsa a ser mejor cada día. A la familia Ortiz Esquivel, quienes me han apoyado en esta carrera musical de diferentes maneras. A mis amigos Danilo, Jorge, Juan José, Lucas, Christian, Pachi, Su Terry, Marcelo, Reinaldo, Fredy, Juvenal, que, de distintas formas, han sido parte de este proceso. A mi compañera Tatiana, que con su apoyo y soporte se ha logrado finalizar este trabajo de titulación. A mi maestro Manuel Escudero por su paciencia, sabios consejos, enseñanzas, apoyo desde el primer día de clase, y por guiarme por el buen camino de la música. En general, a todas las personas que conocí en la universidad con las que compartí aulas, música y experiencias inolvidables.

## Introducción

El análisis y la interpretación de obras para percusión a nivel académico implican la investigación de distintas ramas de la música, la aplicación de conocimientos de armonía y formas para resolver obras musicales de alto nivel, además de la ejecución del instrumento. En el contexto actual, es necesario aportar con herramientas metodológicas en la pedagogía de la percusión en Ecuador con enfoque académico, para una interpretación que tenga énfasis en la crítica musical.

En este sentido la obra de Reed resultó apropiada para el trabajo de análisis de percusión. Este concertino forma parte de un repertorio contemporáneo compuesto en 1994, después de que Reed ya había explorado con distintas composiciones para orquestas sinfónicas y orquestas de cámara, donde se percibe una clara influencia del jazz y ragtime tanto en sus armonías como en sus rítmicas. La marimba es poco utilizada como instrumento solista, mientras que en esta obra Reed aplica todos sus registros: Se destaca la importancia del timbre para su armonización con los otros instrumentos de la orquesta.

A nivel de análisis formal, la obra de Reed consta de tres movimientos que duran aproximadamente 16 minutos: el primer movimiento llamado *Nocturne*, se caracteriza por tener una *cadenza* que explora todo el registro de la marimba en la que se utilizan cuatro baquetas; esto obliga al intérprete a trabajar en el desarrollo de su capacidad técnica. El segundo movimiento, *Scherzetto*, se interpreta con dos baquetas, en un ritmo tipo ragtime donde la melodía principal se expone dentro de la escala pentatónica de do mayor. El tercer movimiento, *Toccata*, se ejecuta dentro de un ritmo *rock/boogie*, con armonías basadas en el



*jazz* y *blues*, que se caracteriza por el uso de *walking bass* y el concepto rítmico de la corchea swing.

Con esta premisa, la propuesta para el Concertino plantea una digitación que se apoya en el agarre de baquetas Stevens para facilitar el movimiento de las voces durante la ejecución de trémolos. Esta obra que está concebida originalmente para una marimba de cinco octavas, fue adaptada a una marimba de cuatro octavas; de esta forma, cambian algunas notas que no afecten demasiado la sonoridad y la intención de la frase musical. Se determinaron las baquetas adecuadas para la interpretación en cada sección específica.

De esta forma la obra de Reed se puede considerar innovadora pues mezcla elementos rítmicos y sonoros que lo definieron como un gran compositor, es así que su obra ha sido estudiada y sigue siendo interpretada dentro del repertorio de distintos músicos académicos.

## **Capítulo I: Análisis y Fundamentación Teórica**

En el presente capítulo vamos a establecer los conceptos estéticos que se formulan alrededor de la interpretación del Concertino para Marimba y Vientos de Alfred Reed. Es decir, el contexto histórico compositivo (biografía del compositor), una reflexión sobre la práctica interpretativa y un estudio comparativo de dos interpretaciones de esta obra. Con estos fundamentos establecidos se busca dar una perspectiva general de la obra y del instrumento solista, siendo esto, un medio para poder abordar las posibilidades interpretativas que exige la obra.

### **1.1 Biografía del autor y contexto histórico de la obra**

Alfred Reed nació en la ciudad de Nueva York el 25 de enero 1921 en el seno de una familia, por el lado de su padre de clase media (contadores, mercantes y abogados) y por el lado de su madre de clase trabajadora. El autor confiesa que por ningún lado existía una tradición de músicos o artistas. Su padre, Carl Friedemann von Mark, al igual que su esposa, era un inmigrante venido de Viena; su profesión en la ciudad estadounidense era la de restaurador e hizo también muchas veces de mesero; se dice que tenía una voz de tenor excepcional, aunque no era entrenada. Con el tiempo obtendría trabajos como cantante en restaurantes famosos en Nueva York como Little Hungary, Cafe Royale y Feltman's e incluso para abrir su propio restaurante, el Delicatessen Restaurant, los cuales sucumbieron a la recesión que significó la posguerra en la segunda década del siglo XX. Su madre era una mujer humilde cuya familia era de origen prusiano, la mayor de trece hermanos; venía de un matrimonio fallido, y Reed siempre la ha recordado con cariño, aunque señala que era cuidadosa y estricta con él.

En sus primeros años y niñez, Reed pasó gran parte del tiempo con su madre quien asumiera el rol de ama de casa. En su hogar se hablaba alemán e inglés, razón por la cual Reed tuvo problemas de comunicación en su escuela por una marcada influencia del alemán en su inglés. Era muy poco común que la familia de Alfred pudiera asistir a conciertos, recitales de música, y en general a eventos culturales, en parte por una enfermedad prolongada que padecía su madre que les obligaba a gastar importantes sumas de dinero en sus tratamientos.

Se dice que Alfred Reed cantaba de forma espontánea desde muy temprana edad, pero él mismo señalaría ya cuando fuera exitoso no tener una buena voz; y que solía jugar con bloques mientras escuchaba a Beethoven; sus padres habrían mencionado que cantaba en todas partes, como el baño. En el jardín de infantes, Alfred habría sido animado por su profesor a tocar el piano y cantar en las clases con los otros niños (Jordan, 1999).

Cuando Alfred tenía alrededor de siete años, la familia se mudaría en dos ocasiones, ambas al barrio del Bronx, debido a que Alfred presentaba problemas en su desarrollo relacionados a la falta de espacio en el lugar donde habrían vivido hasta esa edad, lo que no le permitía jugar y aprender adecuadamente. En los años subsiguientes, el niño empezaría un hábito en la lectura, aspecto importante si se toma en cuenta que influenciaría en sus composiciones años más tarde. Era evidente su madurez relativa y se destacó en sus estudios, pero sus relaciones con otros niños no era la mejor, en parte por la sobreprotección que representaba su madre; de esta forma, creció como alguien sensible y hasta cierto punto vulnerable.



Se decantó por la corneta durante los primeros años de colegio y tuvo varios maestros del instrumento. Con el pasar de los años haría amistad con otros músicos con quienes formó una banda musical que estaba compuesta de piano, batería, saxofón y trompeta, algo así como su primer trabajo. Ya en 1934, el joven Alfred empezaría a tocar profesionalmente la trompeta, lo que le daría la oportunidad de acercarse a músicos de Nueva York y sus alrededores, como de poder viajar. (Cabe destacar que su madre desaprobaba este trabajo por considerar a las personas en este círculo como “no deseables”). En la misma época, luego de escuchar un concierto de filarmónica en la ciudad (la *Sinfonía N°. 4* de Tchaikovsky) y música de Wagner, empezaría a seguir estas obras, sobre todo las de Wagner.

Sin embargo, Alfred seguiría tocando y con el tiempo su banda, ya con nueve miembros, requería de un agente que le permitiera conseguir más y mejores sitios y condiciones para tocar. Encontró uno quien le motivaría a cambiar su nombre artístico, al argumentar “*it was too long, too German, and too Jewish for the time*”. Se necesitaba un nombre fácil de recordar, de pronunciar, que fuera corto y sin ninguna connotación cultural que le permitiera promocionar su música de mejor forma; le sugeriría un nombre: Alfred Reed. (Este habría sido su nombre legal más tarde en 1955, luego de realizar los trámites correspondientes). Una nueva mudanza significó nuevos aires. Reed empezaría a escribir música. Bajo esta motivación, la familia compraría un piano de segunda mano, y Reed dejaría paulatinamente de tocar la trompeta).

En 1936, un Alfred con 15 años, anunciaría su interés por estudiar formalmente composición. Él mismo confesaría no considerarse a sí mismo como un gran trompetista, y pensaba que el componer y escribir era mucho más productivo, al tiempo que entendía que

intuía tener una habilidad bastante desarrollada en este sentido, pues lo hacía rápido y se sentía más a su gusto y confiado. Sin embargo, su maestro no mostraría mucho entusiasmo en su educación, lo que desmotivó de cierta forma a Reed; a esto se le sumaría el fallecimiento en 1937 de su madre que resultó ser un duro golpe para el joven, que de por sí se sentía solo y aislado; es de recordar que la larga enfermedad y consecuente muerte de la señora Friedman implicaba grandes gastos que minaron la economía de la familia, por lo que se hacía más difícil para el joven continuar sus estudios de composición.

Durante esta búsqueda, Reed se encontraría con Paul Yartin, un músico con formación de afamados maestros en conservatorios de Viena y París quién ofrecería formarlo sin cobrar honorarios más que solicitar una especie de voluntariado que debió hacer Reed (como clasificar documentación de otros estudiantes o acompañar a su maestro a hacer compras). De una personalidad que resultaba interesante para nuestro autor, Yartin hablaba seis idiomas, entre ellos el griego y el japonés, y estaba activo en traducciones de escritos al inglés. A pesar de su formación intelectual y musical, Reed lo describe como una persona humilde y tranquila, quien no se mostraba pretencioso. Aun así, en el trabajo de formar a Alfred, Yartin era meticuloso y ciertamente exigente (como dibujar con tinta sus manuscritos musicales hasta el punto de no aceptar ningún tipo de mancha o borrón) e influenció para que Reed pudiera volver su atención a los clásicos.

En definitiva, este maestro marcaría la vida artística y musical de Reed al potenciar sus capacidades como compositor. Por dos años mantuvieron una relación que trascendería la mera educación musical hasta que, en 1940, Yartin tendría que mudarse a la costa Oeste de Estados Unidos. Durante esos mismos años, Alfred continuó con clases de trompeta con



maestros como Harry Berken, quien contaba con un estudio en Radio City Music Hall. Sin embargo, éste le desmotivaría a seguir tocando la trompeta al percibir sus verdaderas capacidades y talentos como compositor. Así, en 1938, empezaría un trabajo de composición, producción y asistencia de conducción en el National Youth Administration (NYA) Radio Workshop (que contaba con una orquesta sinfónica completa, una sinfonietta, una banda de escenario, tres coros, productores, copistas, biblioteca, etc., además de contactos), en el que duraría hasta 1942, tiempo en que entraría a ser parte del servicio militar.

Durante el período de trabajo ganó mucha experiencia, como la primera presentación de un trabajo de su composición en 1940, con apenas 19 años, llamado *Country Night* (Reed habría realizado algunos arreglos para un órgano Hammond y habría cambiado su nombre por *Interludium* para su publicación en 1953, como parte de su trabajo en ese entonces para Charles H. Hansen Music Corporation, quién estaba realizando una publicación de varios temas para la Ethel Smith Organ Company). Este trabajo fue interpretado por la NYA Sinfonietta bajo la dirección de Robert Hufstader y la Orquesta Sinfónica de la NBC, dirigida por Milton Katims.

Se casaría en 1941 con Marjorie Beth Deley, interesada también por la música, quien aprendería con Yartin a tocar el piano. Su vida fue de cierta forma azarosa, pues su esposa tuvo un par de embarazos fallidos, lo cual implicaba un ingente gasto en salud, pues la familia no contaba con un seguro de vida. Durante estos años, Reed conocería en persona a Vittorio Giannini, pues él habría sido presentador en el NYA Radio Workshop, y sería años después su siguiente maestro de composición, aunque estaba ya familiarizado con su obra que, de

hecho, la admiraba. En este punto, Reed tuvo que realizar el servicio militar entre 1942 y 1946.

En el servicio militar, Reed trabajó principalmente en la operación de la radio y más tarde tomó clases de trompeta con el maestro Morris Grupp y formó parte de la banda de la base durante las primeras semanas y últimos meses de servicio, en donde hizo múltiples composiciones; ésta tuvo 28 miembros, incluyendo la siguiente instrumentación: piccolo, flauta, seis clarinetes, dos saxofones altos, un saxofón tenor, tres cuernos franceses, cinco trompetas y cornetas, tres trombones, un barítono, dos tubas y tres percusiones. Al haber varios trompetistas disponibles, Reed tuvo tiempo suficiente para componer y arreglar obras, para desarrollar sus habilidades como compositor. A finales de 1944, cuando se avizoraba el fin de la guerra y el inminente triunfo de los aliados, Reed tuvo la oportunidad de componer la *Russian Christmas Music* para ser tocada por un grupo de vientos en el Denver City Auditorium; ésta fue la primera gran presentación del autor sobre su obra.

Luego de terminada la guerra, Reed se mudaría a su hogar en Nueva York en 1946, aunque le fue difícil entablar nuevamente relaciones con músicos, maestros y compositores, lo que le afectó laboralmente. De esta forma, entró al Juilliard School of Music luego de una audición para tener la oportunidad de estudiar finalmente con Vittorio Giannini para estudiar escalas musicales largas, pues no había compuesto hasta ese entonces algo de gran envergadura. Eventualmente, conseguiría un empleo en la misma escuela donde estudió.

El Concertino para Marimba y vientos de Alfred Reed fue terminado en noviembre de 1991 y dedicado a la solista Reiko Kono, quien grabó el concertino en febrero de 1992

junto a la Tokyo Kosei Wind Orchesta, bajo la dirección del mismo compositor. La primera presentación pública del concertino fue en mayo de 1992, en Tokio, con la participación de Kono como solista y Kazunori Momose, su maestro, como director. Con el tiempo llegó a ser una obra referencial del repertorio solista para marimba, siendo parte de programas académicos como de solistas y bandas sinfónicas profesionales. El concertino contiene recursos modernos en armonía y ritmo, así también, dentro de la interpretación de la marimba, como el uso de dos, tres y cuatro baquetas. Está dividido en tres movimientos:

**I. Nocturne.-** Es un movimiento con influencia romántica en su sonoridad, contiene un fraseo interesante y melodías que relajadas que recuerdan una balada.

**II. Scherzetto.-** Este movimiento es más rápido y dinámico, en su melodía alegre se siente la influencia del ragtime, requiere el uso de dos y tres baquetas.

**III. Toccata.-** Un blues, el ritmo está basado en la corchea swing del jazz. Este movimiento tiene una base rítmica shuffle en la batería y la influencia del jazz es muy clara en todas las melodías.

Para el Concertino De Marimba Y Vientos de Alfred Reed se requiere una marimba de 5 octavas desde la nota Sol 1 hasta Fa 5. En el presente trabajo, se desarrollará una propuesta para interpretar la obra en una marimba de 4 octavas, desde Do 2 hasta Fa 5. La orquestación de la obra fue escrita originalmente para banda sinfónica:

- Maderas: flauta, piccolo, oboe, corno inglés, clarinete en Eb y Bb, clarinete alto, bajo y contrabajo, fagot.



- Metales: saxofón en Eb y Bb, saxofón alto, tenor, barítono, trompeta y corneta en Bb, trombón, trombón barítono, tuba.
- Percusión: timbales, glockenspiel, platillo suspendido, batería.
- Cuerdas: arpa, contrabajo.

### **La marimba como instrumento solista**

La marimba es un instrumento de percusión idiófono con teclas de madera, de origen africano que llegó al continente americano por medio de los esclavos en el periodo colonial (siglo XV). Al principio se interpretaba el instrumento con cinco notas, de un solo teclado llamada marimba diatónica; Corazón de Jesús Borrás Moreno, marimbista mexicano, en 1892 incluyó la escala cromática y añadió otra fila de teclas al instrumento. El verdadero avance importante que ha tenido la marimba fue en Japón, desarrollándose a partir del xilófono debido a la necesidad de notas más graves. La marimba se ha convertido en un instrumento indispensable dentro de orquestas sinfónicas, bandas de jazz y ensambles de percusión. Pero también como instrumento solista: En 1940 el compositor Paul Creston introdujo la marimba como instrumento solista con su “Concertino para Marimba y Orquesta”, poco tiempo después, en 1947, el compositor francés Darius Milhaud desarrolló otro concierto que introduce la ejecución de un vibráfono, el “Concierto para Marimba y Vibráfono”. En la actualidad una de las obras más populares en el mundo es el “Concierto para Marimba y Orquesta de Cuerdas N°1” del compositor brasileño Ney Rosauro.

Las baquetas de marimba son fabricadas de madera maple o ratán, existen varias medidas y peso, según el intérprete lo requiera, esto permite tener una mayor variedad tímbrica según el estilo de las obras.

## 1.2 Interpretación musical

La interpretación musical es un arte complejo que se entiende de forma extendida como la decodificación estricta o no que realiza un músico partiendo de una partitura para su ejecución en uno o más instrumentos musicales. En muchos casos, un ejecutante puede ser a la vez compositor y músico o solamente intérprete; además, existen obras que son interpretadas de manera fiel a la propuesta del compositor que pueden presentar pocos cambios y en otros casos se dan arreglos o adaptaciones por parte de los compositores que denotan una propuesta, una forma de interpretación diferente (Orlandini, 2012).

En un contexto profesional, el intérprete ha de contar con un talento y “condiciones innatas”, y debe formarse constantemente a través de estudios de forma técnica y académica. La ejecución de un instrumento es altamente compleja, sobre todo si el músico forma parte de una orquesta. Esta formación, que se da en conservatorios -en el caso de niños y adolescentes- y escuelas de artes -para personas que buscan prepararse académicamente-, abarca diferentes niveles y representa exigencia que implica horas diarias de práctica desde edades tempranas. “Un intérprete debe partir con la comprensión y manejo pleno de un nuevo lenguaje escrito: el musical, que comprende una gran cantidad de parámetros (pulso, altura, duración, intensidad, color, transientes, etc.)” (Orlandini, 2012, p. 79).

Otro aspecto importante en la interpretación es la puesta en escena. La práctica personal o grupal no se puede comparar con el hecho de tocar frente a un público determinado, que en muchos casos ha de escuchar las interpretaciones de forma crítica, sobre todo si es un público culto o formado en aspectos musicales y artísticos. La presión de un evento musical -que depende en todo caso de su magnitud- puede condicionar la concentración de un músico hasta el punto de hacerlo sentir inseguro de lo que está ejecutando (Orlandini, 2012).

Por otra parte, los movimientos desarrollados por los músicos en la interpretación musical son ciertamente específicos y de una precisión relativa al tipo de instrumento y obra en ejecución, o “altamente diferenciados de la motricidad fina”. (Orlandini, 2012) La ejecución de instrumentos puede causar contracturas en los músicos, incluso si estos dominan hábitos para controlar los golpes. De esta forma, es mucho más relevante el cuidado del músico, sobre todo en tres aspectos: “prevención, diagnóstico y tratamiento de lesiones y enfermedades” (Klein-Vogelbach, Lahme y Spirgi-Gantert, 2010, p. 17).

La interpretación musical de instrumentos de percusión implica el uso de una relativa fuerza, posición corporal y precisión de cierto impacto físico si se compara con la ejecución de otros instrumentos que presentan movimientos más finos; esto se debe a que hay gran variedad de instrumentos de percusión que se tocan con diferente intensidad y posición corporal (ya sea de pie, sentado o marchando). Los instrumentos que requieren mayor uso de energía son: “los timbales, los platillos, el pandero y percusión de géneros como rock, jazz, música, tropical, etc.” (Klein-Vogelbach, Lahme y Spirgi-Gantert, 2010, p.23).



Una correcta ejecución de los instrumentos es fundamental. Hay ciertos aspectos que pueden ayudar a mantener una buena posición que no deteriore su motricidad: el golpe del instrumento ha de caer de acuerdo a la dinámica de la nota, las baquetas deben ser percibidas como extensiones del cuerpo humano y un principio fundamental, el de la economía, que implica el uso estrictamente necesario la fuerza en el golpe, sin que esta pueda agotar fácilmente al músico.

### **1.3 Análisis comparativo de los intérpretes seleccionados**

El presente análisis comparativo aborda dos intérpretes: el brasileiro Rodrigo de Sousa Cleto y el colombiano José David Rodríguez. Se han seleccionado estos dos intérpretes por tener una relación territorial con el presente montaje y por su producción de registro (audio y video), por lo tanto se pueden obtener mayores detalles para el análisis. Ambos registros se encuentran disponibles con licencia abierta de reproducción en la plataforma digital YouTube.

El método propuesto se divide en tres partes. La primera parte se relaciona directamente con el análisis musical de la obra (desarrollado en el siguiente capítulo), es decir con el texto escrito, una mirada objetiva. De esta forma, se hace una observación de cada intérprete para después establecer relaciones específicas de cercanía o innovación con el texto original. La segunda parte, si bien también se relaciona con la partitura, usa elementos que no necesariamente están notados, una mirada más subjetiva. La última parte, aborda propuestas desde la mecánica y técnica instrumental por cada instrumentista.

Es importante tener en cuenta que ninguno de los elementos analizados permite juzgar la validez o no de la interpretación. Es decir, cada instrumentista de este análisis pasó por un estudio particular en el cual surgieron intereses, dudas y exigencias, las cuales se describen a continuación como propuestas personales o circunstanciales de la obra. Finalmente, lo descrito a continuación permitirá construir la propuesta interpretativa personal que será detallado en el último capítulo de este trabajo.

### 1.3.1 Elementos objetivos

<b><i>Elementos</i></b>	<b>Rodrigo de Sousa Cleto</b>	<b>José David Rodríguez</b>
Dinámicas	A lo largo de los tres movimientos respeta los planos dinámicos y las modulaciones (cresc., dim.) escritas.  Sin embargo los planos intermedios no son definidos:  Reed es muy específico en modular de <i>mp</i> a <i>mf</i> .  Fuera de esto, no hay ninguna propuesta adicional.	Se puede apreciar (quizá por una mejor edición del sonido) que la diferencia de los planos dinámicos y las modulaciones es más clara y más precisa según lo notado en la partitura.
Precisión melódica	En los dos primeros movimientos hay un cuidado del texto.  En el tercer movimiento –se presume por resistencia física–	De igual manera que Rodrigo, hay un cuidado a lo largo de la partitura.  Sin embargo, tiene las mismas

	hay imprecisión en las octavas simultáneas, esto desequilibra la fuerza del discurso.	imprecisiones melódicas en las octavas del tercer movimiento.
Precisión rítmica y rubato	Se evidencia un respeto absoluto del texto escrito tanto en figuraciones como en alteraciones escritas (rit., accel.) No hay rubatos adicionales notorios.	Hay precisión del texto a lo largo de la obra. Sin embargo, Juan David, sí añade rubatos en frases que están escritas en una rigidez rítmica (grupos de semicorcheas en el segundo movimiento).  Por otro lado, el trabajo rítmico de la corchea swing en el tercer movimiento posee mayor dirección (tensión-relajación), en comparación con Rodrigo.
Agógica	Mantiene la propuesta descrita por Reed en los inicios de la partitura.	También conserva la propuesta agógica de Reed. Sin embargo, a diferencia de Rodrigo, la selección de Juan David propone la música un poco más lenta, casi sin notarlo.

## 1.3.2 Elementos subjetivos

<b><i>Elementos</i></b>	<b>Rodrigo de Sousa Cleto</b>	<b>José David Rodríguez</b>
Fraseo	<p>En la cadenza inicial del primer movimiento, el fraseo propuesto es plano pues no hay conducción diferenciada de las voces.</p> <p>En el segundo movimiento y tercer movimiento se aprecia un movimiento interno de las frases a pesar que no se especifica: dinámicas y dirección a puntos climáticos.</p>	<p>En la cadenza inicial del primer movimiento, José David extiende la duración de la separación de las frases; así, a lo largo cinco compases (y no cada dos compases) conserva un fraseo interpretativo plano. Sin embargo, sí hay una diferencia de las voces tanto por peso sonoro, como por diferencia de planos dinámicos.</p> <p>En los movimientos restantes, hay mayor propuesta de dirección en las frases según los puntos climáticos de ellas. Esto lo hace posible con el cambio dinámico.</p>
Carácter	<p>Reed especifica en lugares precisos el trabajo de carácter: sostenuto, marcato, lightly, rítmico. Rodrigo aprovecha estas</p>	<p>Juan David, decide usar solamente algunas propuestas de Reed, sobre todo las que provocan mayor lugar de ansiedad, los de ligereza (lightly), no son notorias.</p>

	especificaciones para alimentar su interpretación.	
Estilo	<p>La síncope es un elemento estilístico muy importante en esta obra, sobre todo en los movimientos 2 y 3. Y aunque existan diversos lugares donde esto varíe, la propuesta de la frase escrita dependerá de su aplicación.</p> <p>En el segundo movimiento, cuando las frases inician en contratiempo, con Rodrigo éstas están conducidas al siguiente tiempo, lográndose perder estas notas iniciales.</p> <p>En el tercer movimiento, aquellas frases donde el peso está en los tiempos fuertes, estos son resaltados por Rodrigo.</p>	<p>Juan David, al contrario que Rodrigo, sí marca los inicios de las frases en contratiempo del segundo movimiento, elementos que marcan el estilo del movimiento.</p> <p>En los dos movimientos restantes, respeta las direcciones escritas por Reed tanto en puntos climáticos, como movimiento rítmico (swing, por ejemplo).</p> <p>Además, Juan David añade en el tercer movimiento en los bloques acordales movimiento a través de <i>arpeggiato</i>, esto permite desestabilizar el impulso vertical del ritmo, apropiado para el estilo interpretativo.</p>
Cadenza final del primer movimiento.	En la cadenza final del primer movimiento hay un trabajo sensible de la alteración rítmica	La propuesta de Juan David es similar a la de Rodrigo en el rubato propuesto y la división de frases.

	que exigen las frases, esto apoyado con la dirección dinámica que propone Rodrigo. Cada sección de la cadenza tiene variedad y es contrastante con las otras.	Dicho anteriormente, el espectro agógico de Juan David empieza en un lugar más lento, por lo tanto la relación diferencial que establece en la cadenza es más amplia.
--	---	---

### 1.3.3 Propuestas técnicas

<i>Elementos</i>	<b>Rodrigo de Sousa Cleto</b>	<b>José David Rodríguez</b>
Baquetas	Usa cuatro juegos de baquetas a lo largo de la obra: dos en el primer movimiento, y uno en cada movimiento restante. La selección de Rodrigo da un color más cálido a su interpretación, además de la calidad de las placas de la marimba que resulta ser un modelo de construcción reciente.	Usa tres juegos de baquetas (uno para cada movimiento). Esta selección le da un color más brillante a la interpretación, sumado a la calidad de las placas que son de una marimba de construcción anterior a los 80's, por lo tanto ese color.
Movimiento corporal	La disposición de Rodrigo es más vertical. El trabajo sonoro se realiza enteramente desde los miembros superiores. Al tener una marimba grande (teclas y espacio	Juan David realiza una proyección más frontal. Se puede observar que desplaza el cuerpo hacia delante. La marimba es más pequeña que la de Rodrigo, por lo tanto su

	<p>entre ellas), hay un mayor desplazamiento espacial horizontal.</p>	<p>desplazamiento horizontal es menor, aunque sí existe.</p> <p>La solución de digitaciones es evidente por el trabajo idiomático de Reed, de esta manera ambos instrumentistas conservan las posiciones extremas (apertura de brazos y muñecas) cuando los intervalos lo exigen.</p>
Trémolos	<p>En el segundo movimiento, la articulación de los trémolos son realizadas según la propuesta de Rebecca Kite (descrita en el segundo capítulo). Por otro lado, en las secciones de los corales del primer movimiento, hay una alteración de la velocidad del trémolo con fines de fraseo (tensión-relajación).</p> <p>Todos los trémolos son articulados de manera alternada, no hay ninguno que altere la digitación (<i>arpeggiato</i> o Musser).</p>	<p>De igual manera los trémolos del segundo movimiento mantienen la descripción de Kite.</p> <p>En los corales del primer movimiento, al contrario que Rodrigo, mantiene la misma velocidad en los trémolos. Además, separa cada nota, se siente un acento inicial en cada nota al articular el trémolo, se puede abordar este detalle como división fallida del fraseo interno, más que una propuesta interpretativa.</p>

## Capítulo II: Análisis formal de los movimientos del concierto.

### 2.1 Movimiento I

Titulado *Nocturno*, este movimiento evoca un “sentimiento de introspección. El solista interpreta una melodía romántica con acompañamiento de pasajes acordales.” (Kite, 1993, pág. 2) En efecto, el movimiento en su totalidad posee secciones en estilo coral (ampliación de la duración de las notas a través de trémolos), apoyados e intercalados con eventos similares en el acompañamiento orquestal. Para contrastar esta textura inicial (pero sin dejar de lado la sensación de introspección de todo este movimiento) se hace uso de escalas en forma de olas: ascendentes y descendentes. Es decir, los reposos y ritmos melódicos se mantienen inmersos dentro del cúmulo de notas dispuestas en este movimiento tanto dentro de los bloques acordales<sup>1</sup>, como en las direcciones melódicas de las escalas.

#### a. Análisis estructural.

El análisis presentado a continuación se realiza a partir de los materiales compositivos y su manipulación temporal tanto del solista como su diálogo con el acompañamiento. No se pretende realizar un estudio del trabajo instrumental/orquestal de la obra, sin embargo hacia el final de este análisis nos centraremos solamente en la reflexión organológica del instrumento solista, la cual nos servirá como herramienta para el montaje y propuesta interpretativa práctica. Es por eso que los ejemplos gráficos usados forman parte de la reducción para piano y solista.

---

<sup>1</sup> Referido a acordes.



Formalmente podemos dividir este movimiento en cuatro partes. Esta división se la realiza tomando en cuenta el material sonoro y su capacidad de contraste-unidad. Según el número de compases, las partes son las siguientes:

Parte	No. de compases
Intro	1-15
A	16-65
B	66-91
Cadenza/Coda	92-98

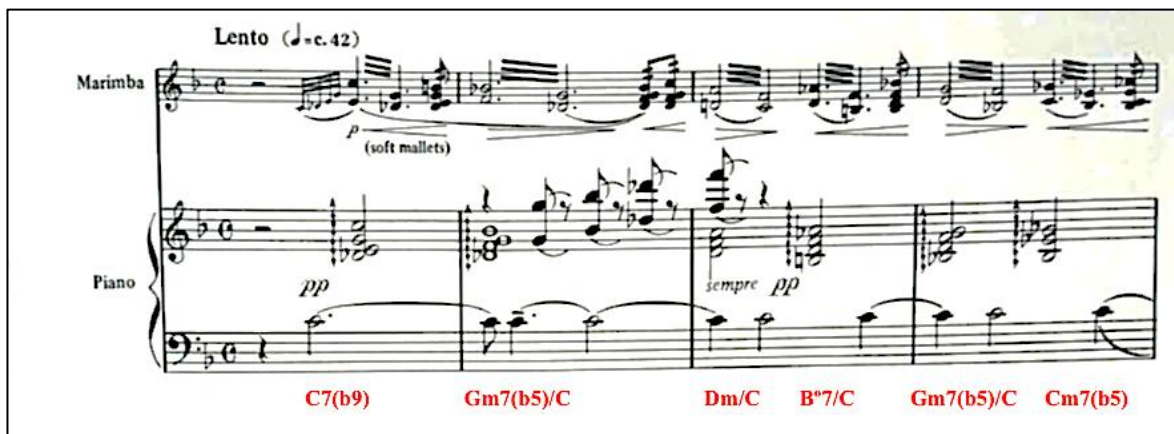
*Tabla 1.- Partes del movimiento 1*

Este primer movimiento está escrito en centro tonal de Fa mayor con melodías en sus pentafonías<sup>2</sup>, y ciertas flexiones de tonalidad a manera de añadir color tanto a la melodía como al acompañamiento. Su **Introducción** podemos dividirla además en tres partes más pequeñas: (1) una primera parte de acordes (c.<sup>3</sup> 1-5) donde el instrumento presenta la textura coral que primará en este movimiento, a través de conducciones armónicas que realzan la dominante (V: C7, ii: Gm7). Sin embargo, no se trata del material melódico que atravesará el movimiento: sino solamente de direcciones que prepararán el ambiente sonoro que contrastará con la melodía característica en la sección posterior.

---

<sup>2</sup> Escala de cinco tonos.

<sup>3</sup> Abreviatura de compases



**Lento** (♩ = c. 42)

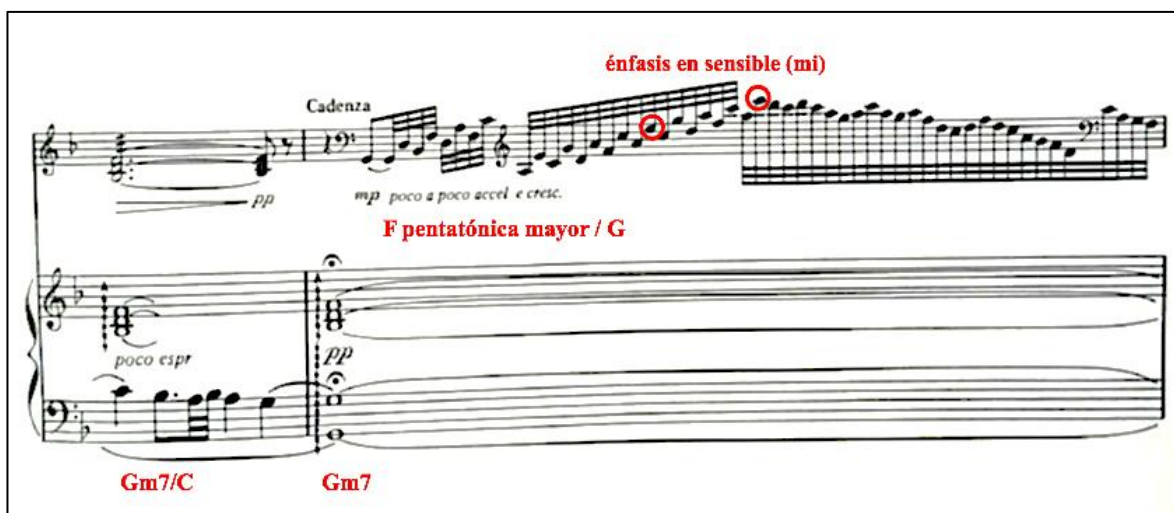
Marimba *p* (soft mallets)

Piano *pp* *sempre pp*

**C7(b9) Gm7(b5)/C Dm/C B°7/C Gm7(b5)/C Cm7(b5)**

Ilustración 1.- Análisis armónico/melódico introducción (primer movimiento) - 1

Una segunda parte (c.6-7) con una pequeña cadenza<sup>4</sup> de escalas ascendentes y descendentes en la pentatónica mayor de Fa (Fa, Sol, La, Do, Re) en inversión de la segunda (Sol) y con eventuales énfasis de la sensible (Mi). El uso del reposo en Sol, permite a la cadenza desarrollarse sobre este grado armónico (ii) a manera de ampliación del énfasis de la dominante dispuesto desde el inicio de la sección.



**Cadenza**

*pp* *mp poco a poco accel e cresc.*

**énfasis en sensible (mi)**

**F pentatónica mayor / G**

**Gm7/C Gm7**

Ilustración 2.- Análisis armónico/melódico introducción (primer movimiento) - 2

<sup>4</sup> Parte solista instrumental. No confundir con “cadenza” que se refiere a progresión armónica.

Finalmente, una última parte (c.8-16) donde aparece por primera vez el acompañamiento en primer plano con una pequeña melodía de cuatro compases que se presenta en él y en imitación después con el solista. Su característica textural es nuevamente la de coral, con un poco más de movimientos de voces internas. Armónicamente permite dejar el ambiente de dominante (semicadencia en V: C7) dispuesto desde el inicio del movimiento para resolver a la tónica sobre el primer tiempo de la nueva sección.



Ilustración 3.- Análisis armónico/melódico introducción (primer movimiento) - 3

En el compás 16 comienza la **parte A**, iniciando claramente en la tónica (F) el acompañamiento presenta el tema principal del movimiento: Una ampliación en espejo de la nota Fa, si bien comienza sobre el tiempo fuerte, será reincidente la preparación de la melodía por anacrusa<sup>5</sup>. Los reposos armónicos de la melodía se encuentran en la subdominante (Bb) y Tónica (F y Am).

<sup>5</sup> Frase que comienza en tiempo débil y que continúa en fuerte.

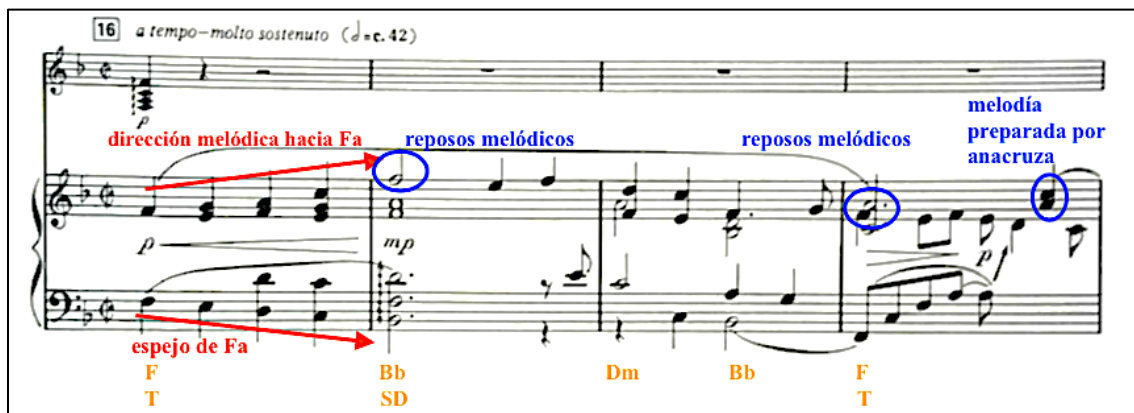


Ilustración 4.- Análisis armónico/melódico parte A (primer movimiento) - 1

Esta primera sección de A (16-31) está formada por 16 compases con dos frases de 8 compases: la primera frase en Fa, la segunda con un proceso moduladorio a la subtonica (Eb) por acorde pivote<sup>6</sup> (Gm) con una cadencia auténtica en el nuevo tono (ii:Fm – V:Bb) que resuelve en la tónica (Eb).

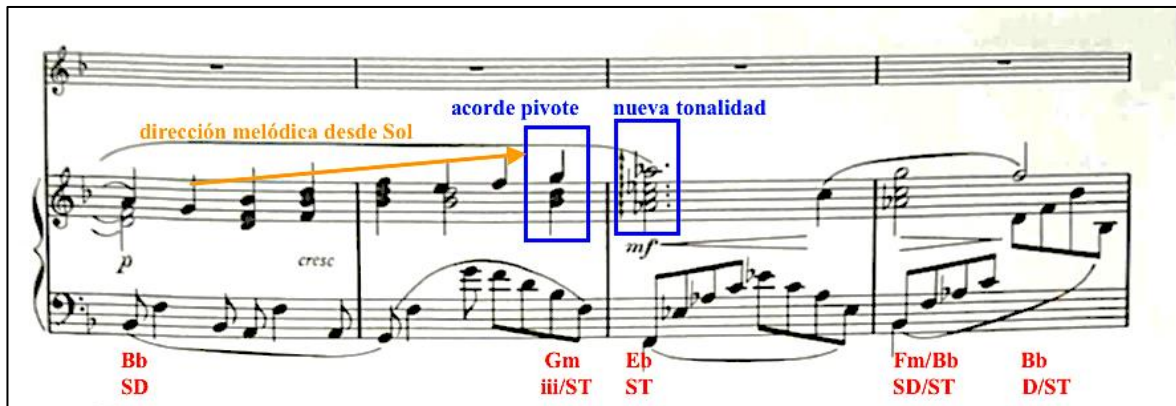


Ilustración 5.- Análisis armónico/melódico parte A (primer movimiento) - 2

La segunda sección de A (c.32 – 49), es una imitación de la sección precedente donde el acompañamiento presentaba el tema: Ahora es el solista. Esta sección se desarrolla como

<sup>6</sup> Acorde común entre dos tonalidades. Sirve como proceso moduladorio.

se dijo anteriormente en la subtónica<sup>7</sup> (Eb), de igual manera conserva los reposos melódicos en la subdominante (IV: Ab7) y la tónica (vi: Cm); y las melodías preparadas por anacrusa.

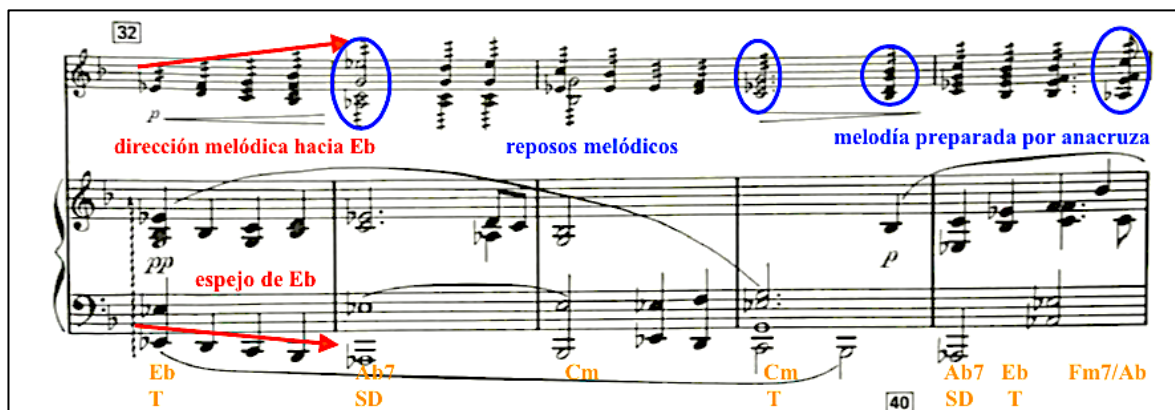
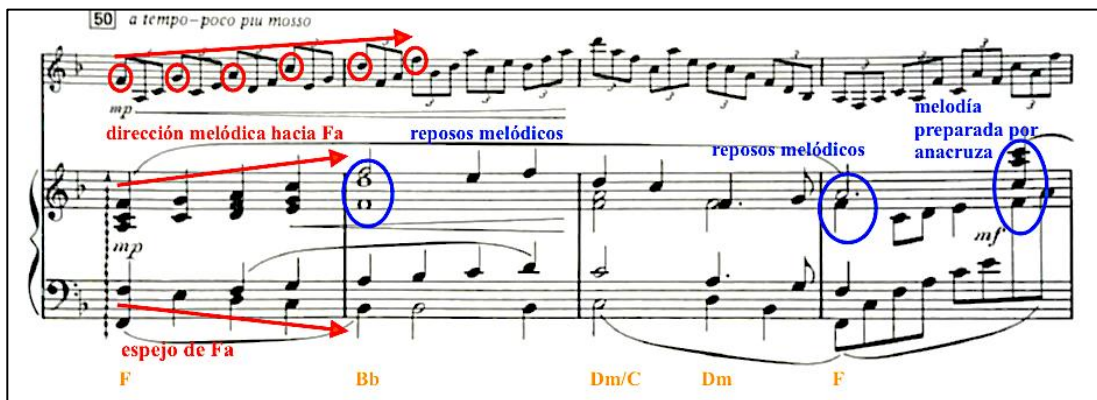


Ilustración 6.- Análisis armónico/melódico parte A (primer movimiento) - 3

Esta segunda sección usa la misma duración de 16 compases de la primera sección para presentar este tema en el solista. Su textura coral llega al punto máximo con la modulación a la subtónica por un lado, pero también con la dirección de retorno (tercera sección de A, compás 50) a la tónica (Fa). De esta manera presenta una nueva textura melódica usada solamente en la cadenza inicial (escalas y arpeggios ascendentes) con la misma melodía pero con apariencia ornamentada: Coral disuelto en tresillos; por otro lado el acompañamiento conserva la melodía en su forma original. Es una manera de crear contraste a partir del mismo material, solamente cambiando la textura, en este caso aprovechando el instrumento solista.

<sup>7</sup> Grado armónico que se construye desde el séptimo grado diatónico del tono menor natural. Se lo puede mirar como intercambio modal o proceso moduladorio.



50 *a tempo-poco piu mosso*

*mp* *mf*

dirección melódica hacia Fa reposos melódicos reposos melódicos melodía preparada por anaeruca

espejo de Fa

F Bb Dm/C Dm F

Ilustración 7.- Análisis armónico/melódico parte A (primer movimiento) - 4

La construcción armónica de esta nueva sección de 16 compases (c.50 – 65) se presenta más estable en el tono (Fa mayor), el cual tiene un nuevo proceso climático en sus últimos 5 compases: una flexión<sup>8</sup> a la relativa menor que permitirá una conducción moduladora por pivote a la subtónica menor (STm), dando por finalizado la parte A de este movimiento. Podemos notar entonces que la parte A posee tres secciones marcadas por un diálogo intercalado acompañamiento-solista-acompañamiento.

<sup>8</sup> Categoría de énfasis armónico donde existen alteraciones, acordes y progresiones referidas a un tono distinto, sin embargo no hay un proceso modulador completo, es decir cambio de armadura y secciones completas en el nuevo tono.



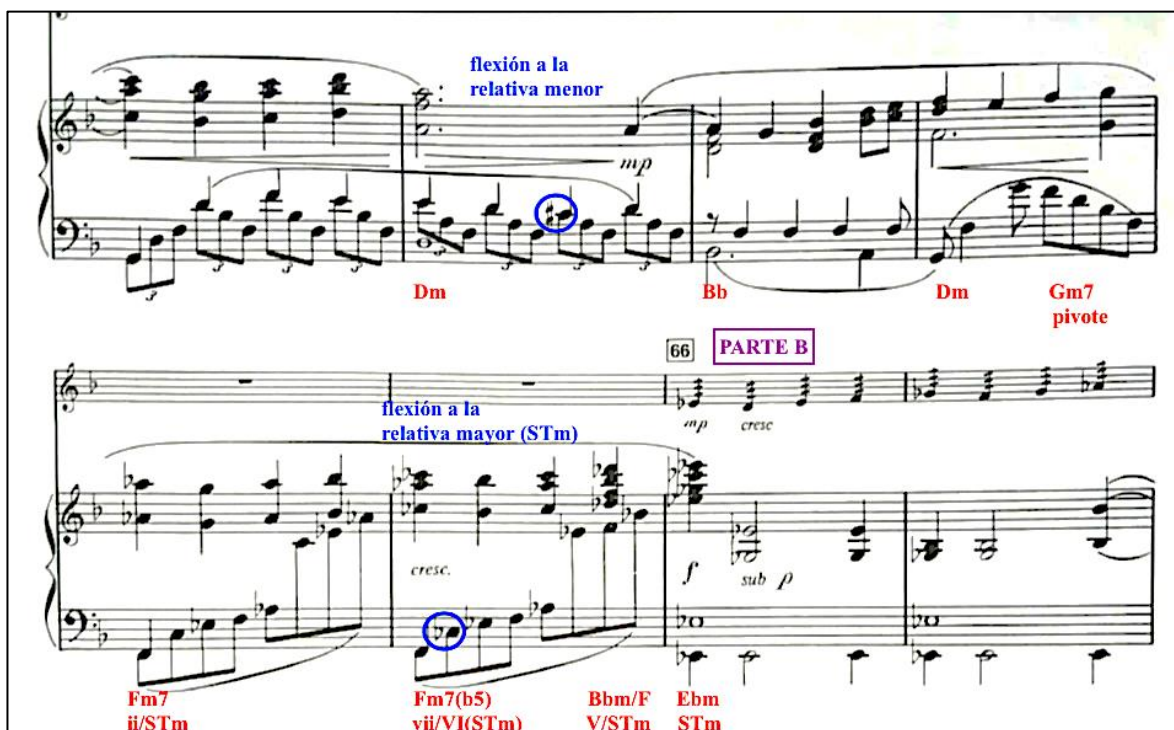
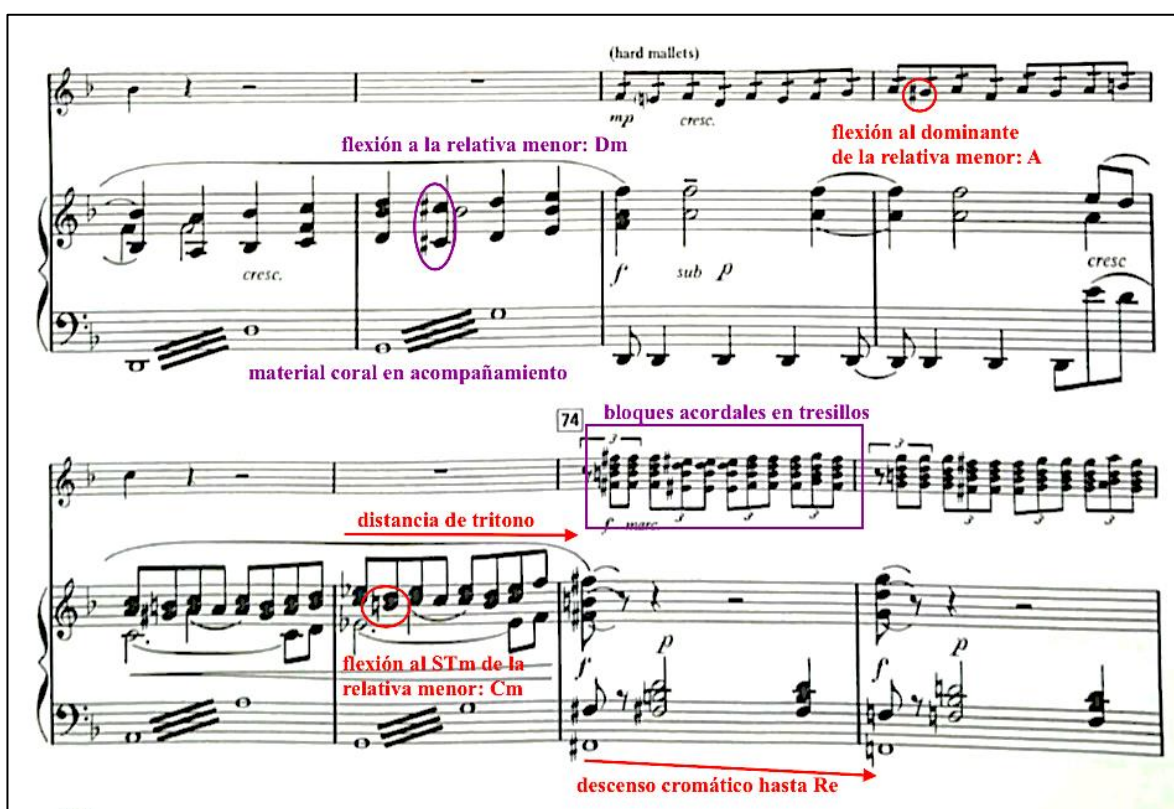


Ilustración 8.- Análisis armónico/melódico parte A (primer movimiento) - 5

La **parte B** de este movimiento comienza en el compás 66 y se extiende hasta el 91. Esta parte, que es más corta en duración, presenta nuevo material en el solista, mientras el acompañamiento se mantiene estable con la textura coral. El juego armónico es más denso debido a los cambios cromáticos por compás, los cuales son ampliamente claros por el realce melódico acordal del solista en figuras de tresillo: Combinación de materiales previos. La compresión del ritmo armónico es más notorio, ayudando así a la construcción climática de esta sección que desembocará en la cadenza final del movimiento. La primera sección es un diálogo corto entre solista y acompañamiento que prepara estos materiales finales: Primero la melodía en figura de negras, después en corcheas, así la aparición de los tresillos será menos abrupta (c.74).

Sin embargo, el cambio es aún contrastante por la distancia de tritono (Do a F#) que existe al final de esta primera sección y la segunda sección de B (c.74 – 85) donde comienza un descenso cromático. Un primer plano con distancia de tercera mayor que descansará en un pedal de Re, mientras el segundo plano continúa descendiendo cromáticamente una octava más, al mismo tiempo suceden giros melódico-acordales del solista según el piso cromático donde se encuentre.



(hard mallets)

mp cresc.

flexión a la relativa menor: Dm

flexión al dominante de la relativa menor: A

cresc.

f sub p

cresc.

material coral en acompañamiento

74 bloques acordales en tresillos

distancia de tritono

flexión al STm de la relativa menor: Cm

descenso cromático hasta Re

p

Ilustración 9.- Análisis armónico/melódico parte B (primer movimiento) - 1



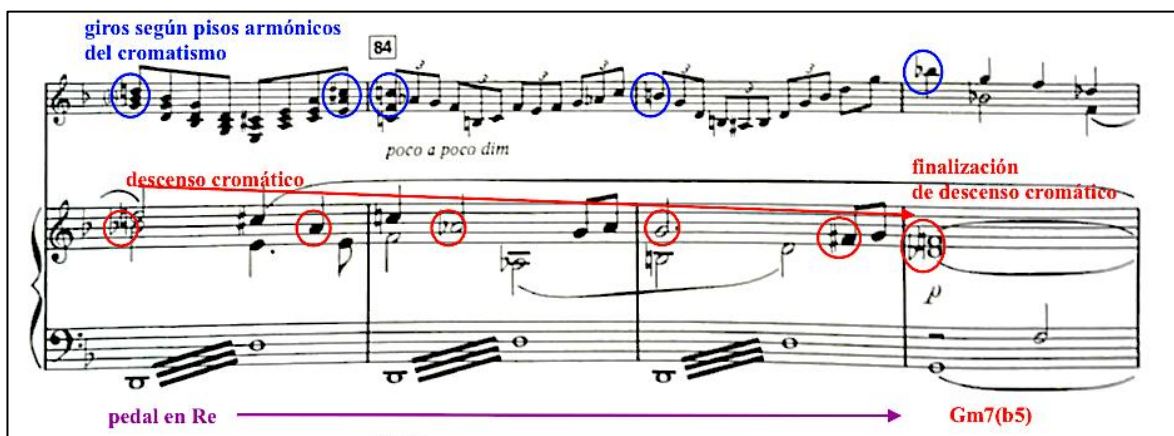


Ilustración 10.- Análisis armónico/melódico parte B (primer movimiento) – 2

La última sección de B (c.86 – 91) se construye desde la relajación del material compositivo expuesto previamente, liberando la participación del solista que descansa en la dominante (Do) del tono original (Fa menor). Mientras, el acompañamiento realiza una progresión armónica menos tensionante (cromatismos previos), ahora transitando entre subdominante y dominante (SD: ii Gm7 – D: V C7, bVII Eb9).

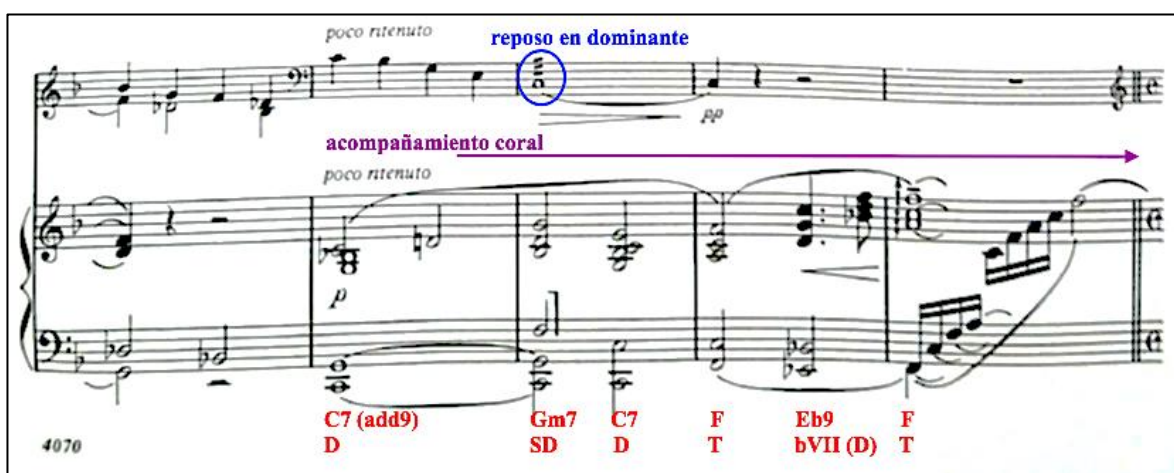
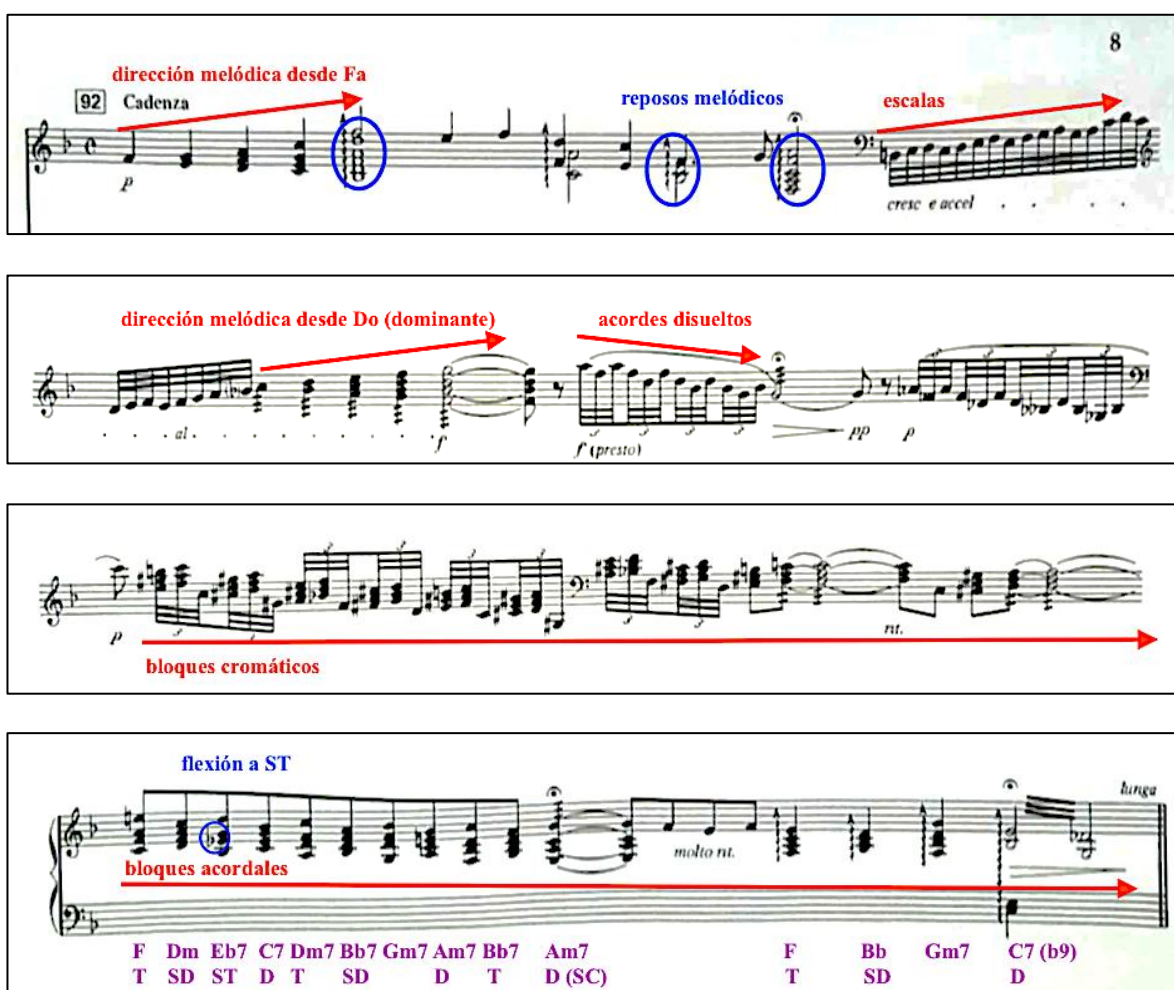


Ilustración 11.- Análisis armónico/melódico parte B (primer movimiento) – 3

La última parte de este movimiento es una Cadenza/Coda en dos partes, marcadas claramente por la participación del solista en la cadenza y una última parte final donde aparece el acompañamiento que conduce el final del movimiento, mientras el material sonoro de la cadenza continúa apareciendo. La cadenza hace uso de herramientas usadas previamente: La división en espejo desde Fa, melodía con reposos, motivos arpegiados de los corales disueltos, direcciones cromáticas y bloques acordales.



**Panel 1:** 92 Cadenza. *p*. **dirección melódica desde Fa** (red arrow). **reposos melódicos** (blue circles). **escalas** (red arrow). *cresc e accel*.

**Panel 2:** **dirección melódica desde Do (dominante)** (red arrow). **acordes disueltos** (red arrow). *f*, *f (presto)*, *pp*, *p*.

**Panel 3:** **bloques cromáticos** (red arrow). *p*, *rit.*

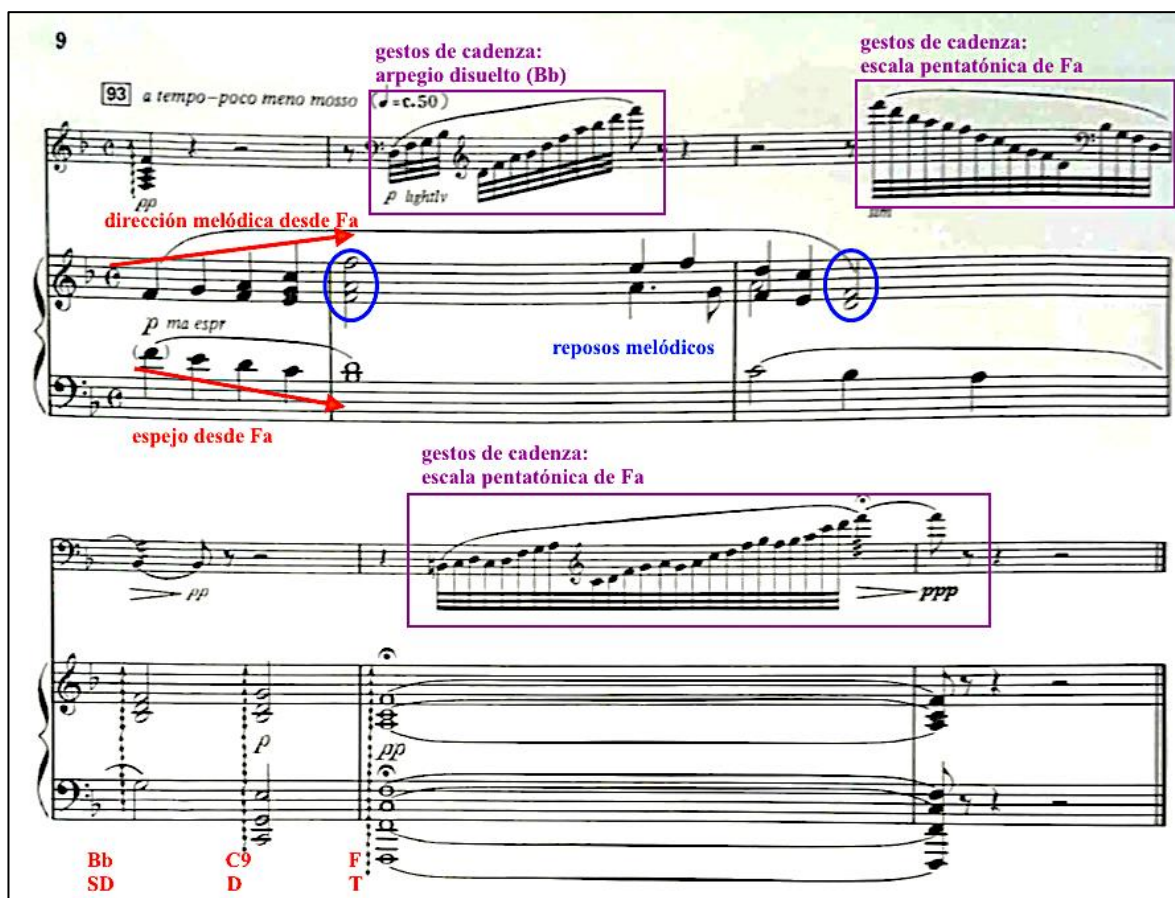
**Panel 4:** **flexión a ST** (blue circle). **bloques acordales** (red arrow). *molto rit.*, *lunga*.

**Chord Progression:**

F	Dm	Eb7	C7	Dm7	Bb7	Gm7	Am7	Bb7	Am7	F	Bb	Gm7	C7 (b9)
T	SD	ST	D	T	SD	D	T	D (SC)	T	SD			D

Ilustración 12.- Análisis armónico/melódico Cadenza/Coda (primer movimiento) – 1

Cuando aparece el acompañamiento, presenta por última vez el primer tema del movimiento, mientras el solista introduce pequeños gestos de la cadenza anterior en la subdominante y en usando la escala pentatónica de Fa. La dirección armónica del acompañamiento permite asegurar el centro tonal en Fa mayor, el cual fue de cierta manera quebrantado por el uso de cromatismos y flexiones armónicas.



9

93 a tempo - poco meno mosso (♩ = c. 50)

gestos de cadenza: arpeggio disuelto (Bb)

gestos de cadenza: escala pentatónica de Fa

dirección melódica desde Fa

espejo desde Fa

reposos melódicos

gestos de cadenza: escala pentatónica de Fa

Bb SD C9 D F T

Ilustración 13.- Análisis armónico/melódico Cadenza/Coda (primer movimiento) – 2

### b. Agógica, dinámicas, tiempos.

Debido a la amplia riqueza expresiva que tiene este movimiento, Reed hace uso de diversos cambios agógicos, logrando así una transición entre un ambiente calmado y un

aumento de tensión. Así, tenemos los siguientes cambios agógicos según las partes del movimiento:

Parte	No. de compases	Agógica
INTRODUCCIÓN	(1-15)	
Sección 1	1-7	Lento
Sección 2	8-15	Poco piu mosso
PARTE A	(16-65)	
Sección 1	16-49	Molto sostenuto
Sección 3	50-65	Poco piu mosso/
PARTE B	(66-91)	
Sección 1	66-85	Poco piu mosso
Sección 3	86-91	Poco ritenuto
CADENZA/CODA	(92-98)	
Sección 1	92	Poco piu mosso, accel, light, slower, molto rit.
Sección 2	93-98	Poco meno mosso

*Tabla 2.- Partes del movimiento 1 y cambios de agógica*

Si bien esta división de la agógica permite remarcar la división formal del movimiento, también nos permite hacer una mayor construcción de la variación de la agógica según la interpretación. Es decir, antes de cada cambio de sección, Reed escribe ritenutos, lo cual permite recalcar el cambio de sección o parte. Mientras tanto, en la cadenza es muy clara la notación y la relación entre notas y dinámicas, detalle descrito por Kite (1993, pág. 2):

“Las cadenzas pueden ser interpretadas libremente, sin embargo, se debe mantener la relación rítmica y dinámica como el compositor ha escrito. Se debe escuchar cuidadosamente

durante la cadenza y estar seguro de tocar a tempo y con los cambios dinámicos adecuados, esta será una manera musicalmente efectiva”

### **c. Características técnicas.**

Rebecca Kite hace una explicación técnica clara de la interpretación de este movimiento. Ella divide su explicación en cuatro partes: baquetas, trémolos, rango del instrumento, arpeggios, estilo. En esta parte nos centraremos en algunos de ellos, mientras los demás serán profundizados en el capítulo siguiente.

Los trémolos son una de las características principales de este movimiento, aplicados a acordes con 3 y 4 notas. Kite (1993) deja abierta la posibilidad de hacer uso de trémolos tradicionales o estilo *Musser* (pág. 2). El primero se refiere al movimiento alternado entre mano derecha e izquierda con movimientos de dobles verticales (dos baquetas al tiempo por mano) en velocidad rápida, el segundo se refiere a un trémolo que hace uso del movimiento doble lateral (sensación de *arpeggiato*), generalmente con la digitación 1-2, 4-3 (tomando en cuenta que la baqueta externa del lado izquierda es 1). En ambos casos es importante proyectar un sonido amplio, de forma que se aprecie la calidad textural del coral. Es decir, que las notas en trémolo no representen un timbre rítmico, sino una ampliación de la duración de las notas.

Cuando los acordes tienen más notas, Reed usa un gesto de arpeggio, seguido del trémolo. En estos casos, Kite (pág.2) recalca la interpretación progresiva de todas las notas escritas como un solo gesto continuo. Es decir, no separar el arpeggio del trémolo.

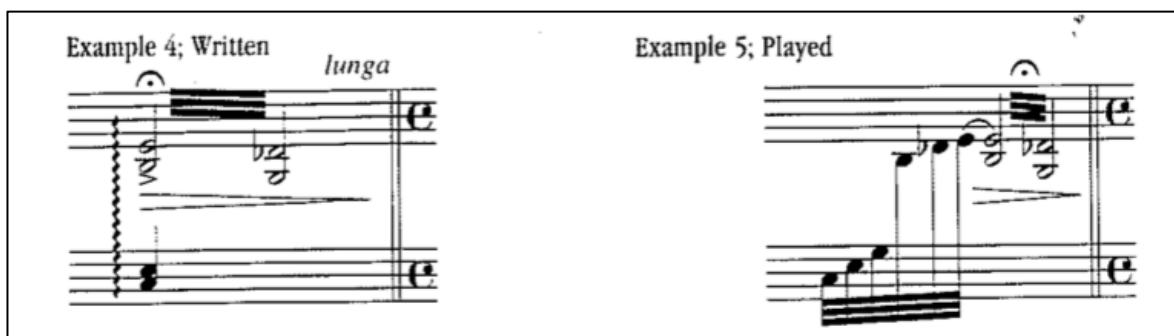


Ilustración 14.- Interpretación del arpeggio y trémolo. (Kite, 1993, pág. 2)

Una de las partes más demandantes técnicamente en este movimiento, son sin duda los cambios cromáticos por bloques acordales. Escritos al estilo Musser, en estas secciones se puede dar cuenta de la velocidad y la capacidad técnica del intérprete. La precisión adecuada de esta sección está determinada por los cambios de la distancia de las baquetas: Por un lado se pueden tener terceras, a veces segundas e incluso intervalos más grandes como cuartas y quintas. Además, algunas veces estos acordes se repiten, a veces, no.



Ilustración 15.- Distancia de baquetas por mano c.74 (primer movimiento)

Por otro lado, otro elemento de precisión técnica son las escalas y los acordes disueltos, de esta manera se aprecia el detalle de las manos independientes. El primer caso representa una mirada lineal de las baquetas procurando no sobreponer las manos, mientras el segundo son movimientos en paralelo.





Ilustración 16.- Movimientos de manos independientes c.92 (primer movimiento)

## 2.2 Movimiento II

Este movimiento en 2/4, titulado *Scherzetto*, es una danza binaria. La característica del estilo intenta ser una representación del estilo ragtime, que tanto influyó en el desarrollo del instrumento (xilófono) durante la mitad del siglo XX. La construcción de sus frases y sus gestos rítmicos basados en las semicorcheas, sumados a colores del estilo como trémolos, glisandos y movimientos rápidos entre teclados, da cuenta de ello. Además el uso de un acompañamiento típico: El pie métrico sobre los tiempos fuertes en el bajo y la distribución de las voces acordales en voces superiores.

### d. Análisis estructural.

El segundo movimiento tiene cinco partes, está escrito en centro tonal de Do mayor con una modulación hacia la subdominante en la parte C. Según el número de compases, las partes son las siguientes:

Parte	No. de compases
A	1 - 44
B	45 - 71
C	72 - 107
A (da Capo)	1 - 40
Coda	108 - 123

Tabla 3.- Partes del movimiento 2

La **parte A** se divide en dos secciones a-a': Ambas poseen un amplio desarrollo melódico sobre la escala pentatónica mayor de Do con ciertas adiciones de flexiones a dominantes secundarias. La primera sección (c.1-22) posee dos frases similares de siete compases y una frase final de cierre: [a-a-b]. Cada semifrase tiene una construcción de 3 compases: La primera semifrase en semicorcheas, y una segunda de notas largas con trémolos con un final que recapitula los gestos de semicorcheas en el acompañamiento para poder enlazar las frases.

**primera semifrase**

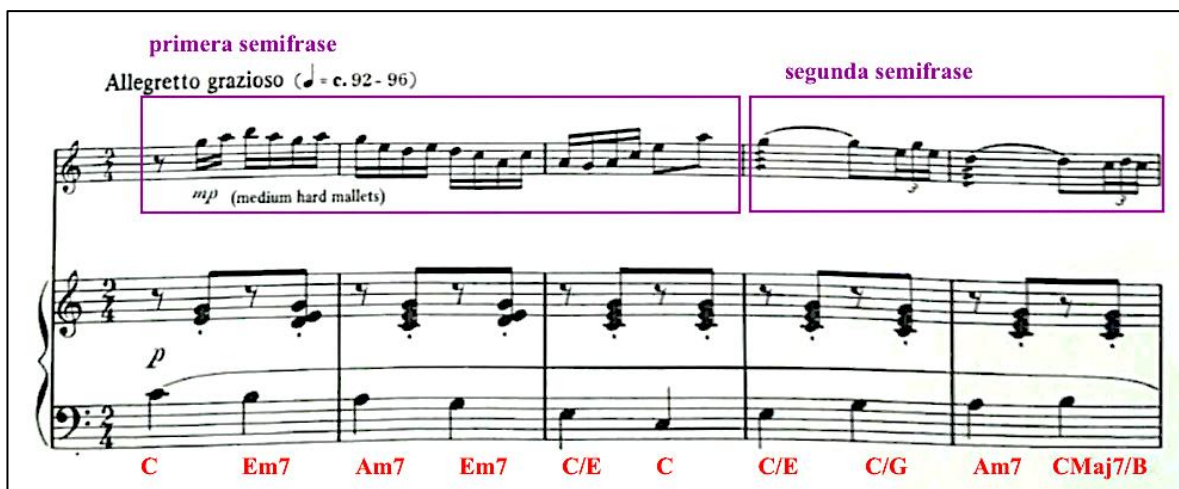
Allegretto grazioso (♩ = c. 92 - 96)

**segunda semifrase**

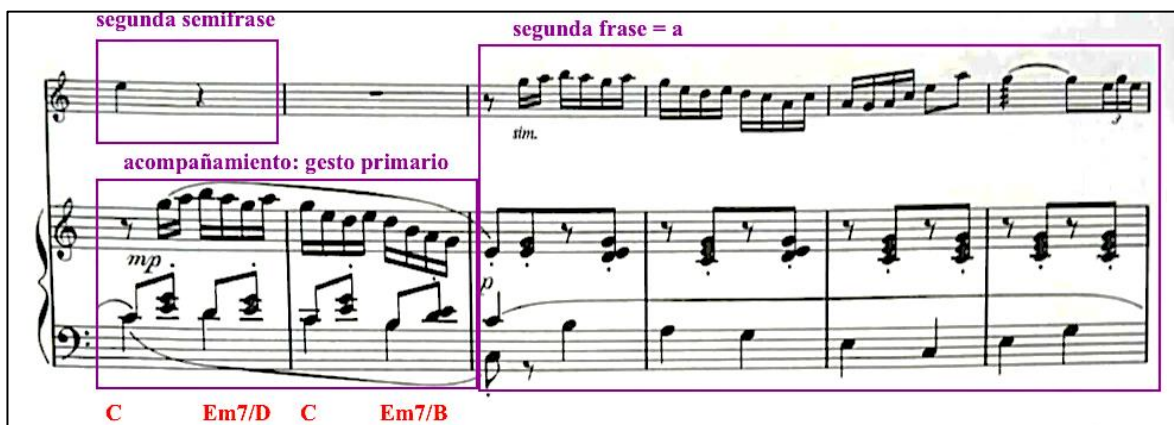
*mp* (medium hard mallets)

*p*

C Em7 Am7 Em7 C/E C C/E C/G Am7 CMaj7/B







segunda semifrase

segunda frase = a

acompañamiento: gesto primario

mp

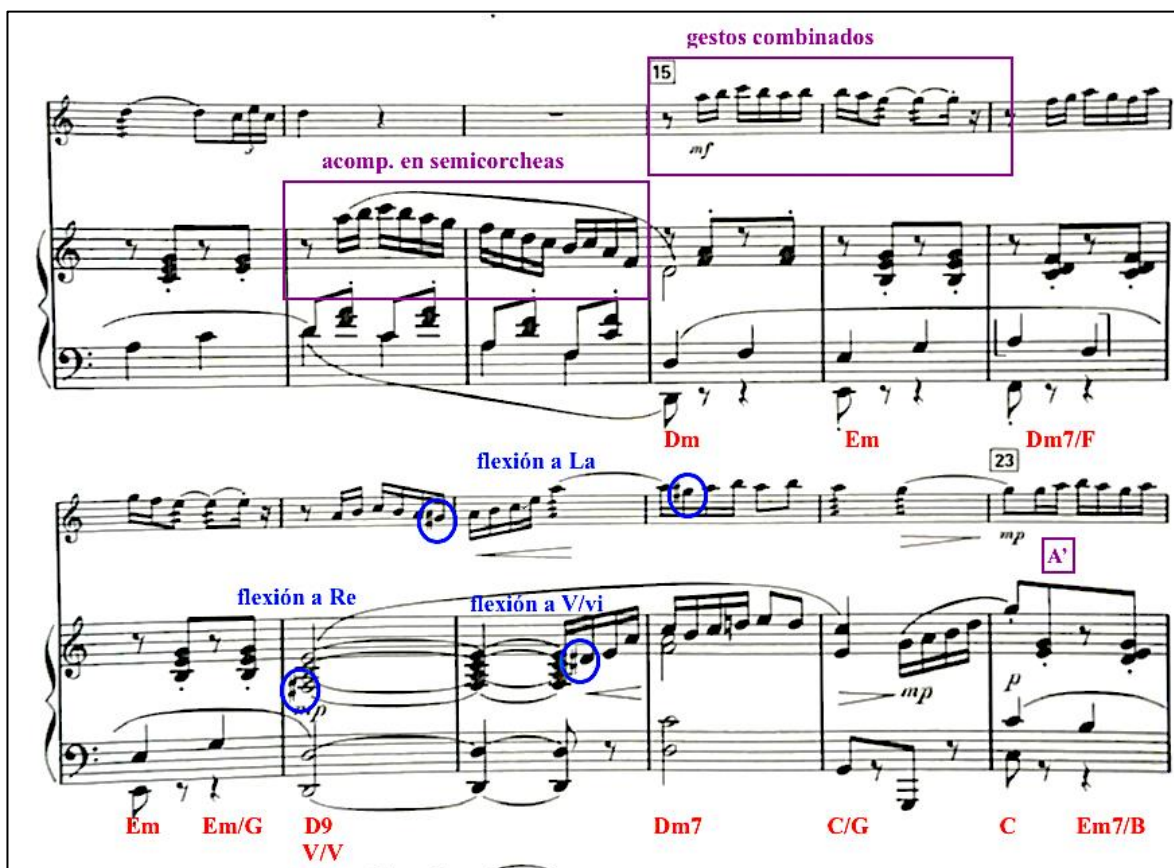
p

sim.

C Em7/D C Em7/B

Ilustración 17.- Análisis armónico/melódico parte A (segundo movimiento) - 1

La frase final (c.15-23) de ocho compases resulta ser una melodía en combinación de los gestos presentados previamente: Semicorcheas con inicio femenino y notas largas en trémolos. Hacia el final, existe una serie de dominantes por extensión: D-A-E solamente presentadas por yuxtaposición melódica y aparición de notas que las refuerzan: sensibles (Sol# y Re#) y terceras en características de modo (Fa#). Esto permite que el puente sea un sección que acumula tensión en dominante, de esta manera el llegar a la sección a' (c.23) representa un retorno a la estabilidad.



gestos combinados

acom. en semicorcheas

flexión a La

flexión a Re

flexión a V/vi

A'

Em Em/G D9 V/V Dm7 C/G C Em7/B

Ilustración 18.- Análisis armónico/melódico parte A (segundo movimiento) - 2

La sección de a' (c.23-44) recapitula los materiales de la misma manera, solo tiene una variación hacia el final: Movimientos de escalas y arpeggios con un final en *gliss*, permite cerrar esta sección para la presentación siguiente de otros materiales sonoros. La **parte B** (c.45) tiene como gestos rítmico-melódicos a grupos de semicorcheas-corcheas con bordados cromáticos, escalas y arpeggios que refuerzan los movimientos armónicos, los cuales poseen mayor variedad en esta sección: así se construye la modalidad hacia la subdominante de la parte C. Al igual que la parte A, la parte B tiene tres secciones internas (a-a'-b). La primera de ellas aprovecha el cambio de sección para contrastar con el uso organológico del formato instrumental.

Ahora el tema es presentado por un acompañamiento en dos planos: Los gestos rítmicos cromáticos en las voces superiores, junto con un refuerzo melódico sencillo en los bajos que contrasta con el movimiento predominantemente armónico y vertical de la parte A. Después de esta primera presentación del tema, el solista hace su aparición a manera de imitación. Su final está construido de tal modo que la resolución de la cadencia auténtica (V7-I) esté en tiempo semifuerte y con este acorde (C), a manera de pivote, conectará con la sección a' que usa los mismos materiales previos, pero empezando en la subdominante (F).

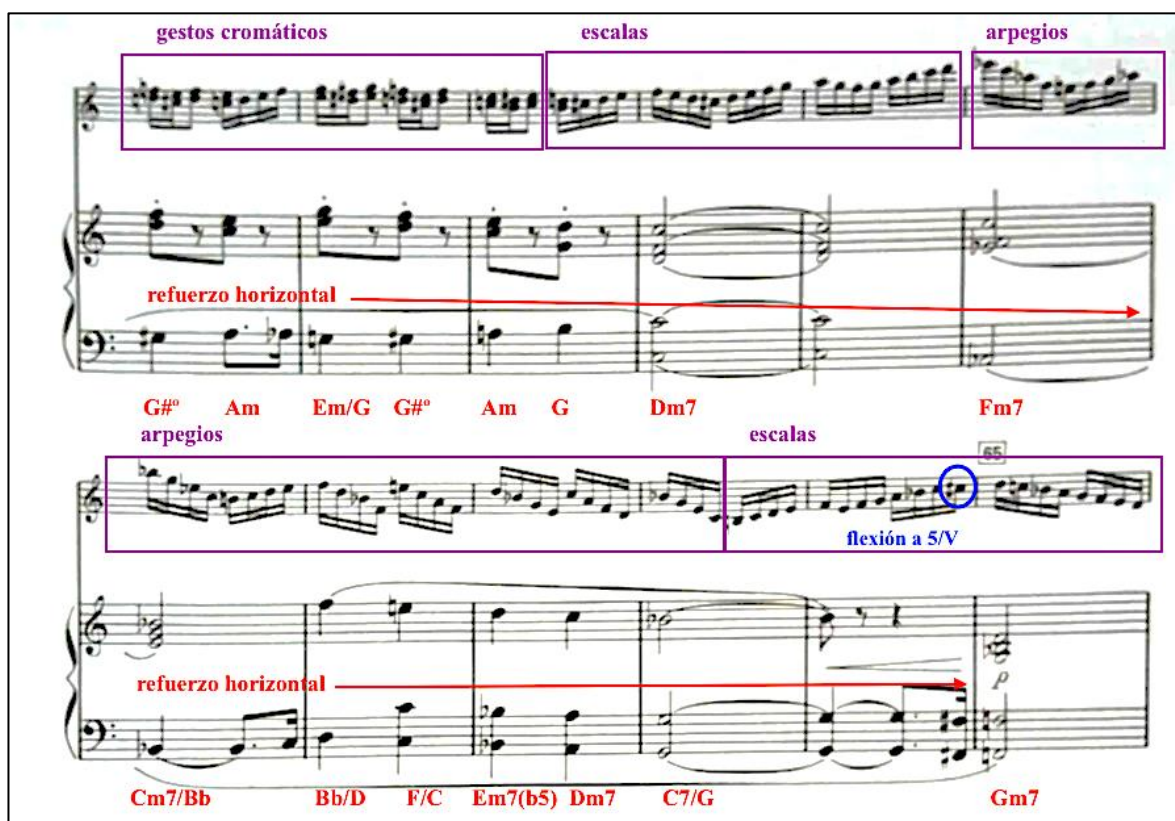


The image shows a musical score for Part B, starting at measure 45. The score is written for piano and includes several annotations in purple and red. The top system shows the piano accompaniment with a treble and bass staff. The bottom system shows the soloist's entry. The annotations include:

- PARTE B** (in a purple box at measure 45)
- gestos cromáticos + escalas** (in a purple box over the piano accompaniment, measures 45-50)
- refuerzo horizontal** (in a purple box over the piano accompaniment, measures 50-53)
- imitación en solista** (in a purple box over the soloist's entry, measures 53-58)
- tema en F** (in a purple box over the soloist's entry, measures 58-60)
- 4070** (at the bottom left of the score)
- G7** (at the bottom left of the score)
- C** (at the bottom left of the score)
- D** (at the bottom left of the score)
- G7/D** (at the bottom left of the score)
- C pivot** (at the bottom left of the score)
- F** (at the bottom left of the score)

Ilustración 19.- Análisis armónico/melódico parte B (segundo movimiento) - 1

La segunda sección desarrolla el mismo material previo por cuatro compases, después hace uso de escalas y arpeggios a manera de cadenza ornamentada. El movimiento armónico se caracteriza por mantener la relación de subdominante por énfasis particular al sexto grado: La menor (uso de disminuidos sobre sensible = G#º). Los pisos armónicos están organizados según el acompañamiento que hace movimientos melódicos cercanos y sin saltos, conservando la idea que también presenta el solista.



The musical score for piano accompaniment, part B (second movement) - 2, is presented in a multi-staff format. The top staff features a melodic line with various annotations: 'gestos cromáticos' (chromatic gestures) in the first measure, 'escalas' (scales) in the second measure, and 'arpeggios' in the third measure. The bottom staff shows a harmonic progression with chords: G#º, Am, Em/G, G#º, Am, G, Dm7, Fm7, Cm7/Bb, Bb/D, F/C, Em7(b5), Dm7, C7/G, and Gm7. The score is annotated with 'refuerzo horizontal' (horizontal reinforcement) in the first measure, 'escalas' (scales) in the second measure, and 'flexión a 5/V' (flexion to 5/V) in the third measure. The score is also annotated with 'arpeggios' in the first measure and 'flexión a 5/V' in the third measure.

Ilustración 20.- Análisis armónico/melódico parte B (segundo movimiento) - 2

La última sección de la parte B se construye sobre un pedal armónico en C7 como dominante del cuatro grado (F), realizando la modulación hacia la subdominante del tono

inicial. El solista atraviesa la tesitura del instrumento usando una escala lidia dominante sobre Do, de esta manera desestabiliza el tono (Do) para proyectar a lo largo de siete compases esta modulación.



Ilustración 21.- Análisis armónico/melódico parte B (segundo movimiento) - 3

La **parte C** de este movimiento se encuentra en la subdominante (F) como nuevo centro tonal. Tiene tres secciones [a, b, c] donde usa el mismo material expuesto anteriormente. El nuevo desarrollo armónico permite dar variedad a pesar de que se conservan las mismas ideas compositivas. La primera sección (c.72-80) presenta tres planos: El solista que ornamenta los grados armónicos a través de arpeggios, mientras el acompañamiento expone una melodía de cuatro compases por semifrase con un



acompañamiento del estilo de la parte A. El movimiento armónico se desarrolla entre tónica y dominante (F-C7).

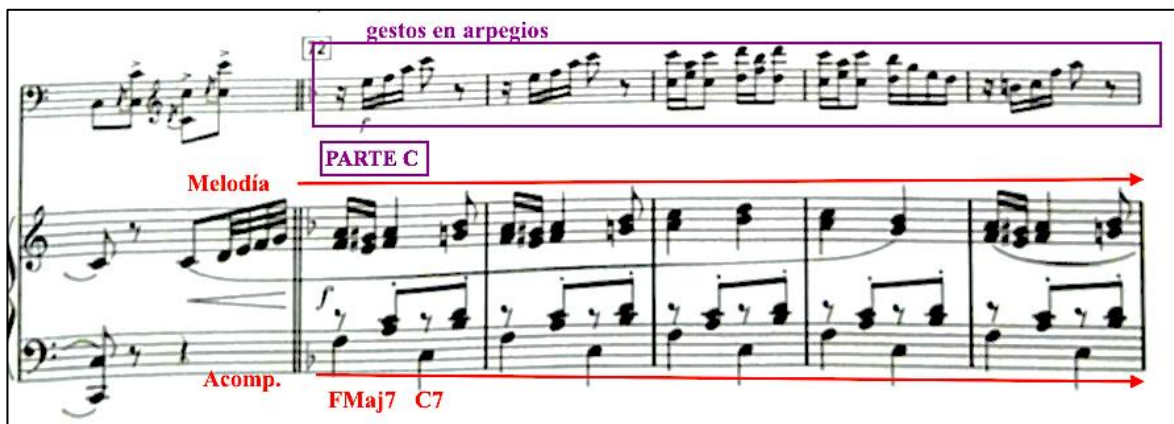


Ilustración 22.- Análisis armónico/melódico parte C (segundo movimiento) - 1

La segunda sección (c.80-95) de la parte C tiene eventuales participaciones del solista. Por lo tanto, el contraste de los tres planos expuestos en la sección anterior se acentúa: Hay un mayor protagonismo del acompañamiento. Su primera frase de ocho compases tiene un desarrollo armónico que empieza en la subdominante con un recorrido tradicional en IV-iii-ii-V (Bb-Am7-Gm7-C7), además existen tres colores adicionales como el sustituto tritonal del V/vi [Eb], disminuido de paso desde el vi [C#º] y acorde aumentado de la escala menor armónica del iii [CMaj7(#5)] que permite resolver en la tónica. Sin embargo, esta resolución contiene la séptima de dominante (F7) y de esta forma hace una flexión momentánea al IV.

La tercera sección (c.96-107) invierte los planos sonoros: el solista vuelve a tener protagonismo, mientras el acompañamiento se mueve horizontalmente de forma coral. Las escalas y arpeggios del solista, al estilo de cadenza, están en relación a los grados armónicos del acompañamiento: Esta sección comienza con cadencia rota al sexto grado como reemplazo de tónica. Sus movimientos descendentes en secuencia por simetría de tonos

enteros permite desestabilizar el centro tonal. La construcción de esta tensión finaliza en Gsus como dominante de Do, el tono inicial, así se puede hacer el enlace con *A da capo*.



gestos eventuales en arpeggios

Melodía en primer plano

Bb Am7 Gm7 C7 Dm7

C7 Dm7 Eb Dm7 C#° Am Gm7 CMaj7(#5) F7 Dm7

Ilustración 23.- Análisis armónico/melódico parte C (segundo movimiento) - 2



cadenza solista: arpeggios y escalas

pedal armónico

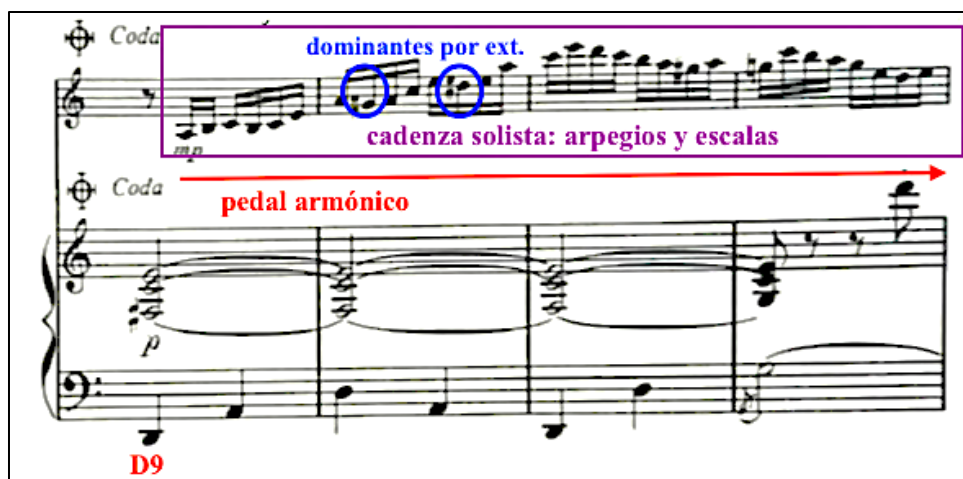
F C7 D Bb C Ab/Eb D7/A

Ilustración 24.- Análisis armónico/melódico parte C (segundo movimiento) - 3



Ilustración 25.- Análisis armónico/melódico parte C (segundo movimiento) - 4

La Coda (c.108-124) de este movimiento se desarrolla en el V7/V (D9) en dos planos: Un pedal armónico que sostiene el movimiento melódico del solista con inflexiones (G#, D#) a sus dominantes por extensión (A, E). La parte final de la coda tiene posee un cambio textural del acompañamiento por figuras más cortas, mientras el solista continúa con los movimientos melódicos en semicorcheas. El giro armónico final presenta un movimiento característico del estilo con sustitución tritonal [Db7(b5)] que posee equivalencia con el dominante directo de Do [G7(b5)], así existe un movimiento cromático (D-Db-C).





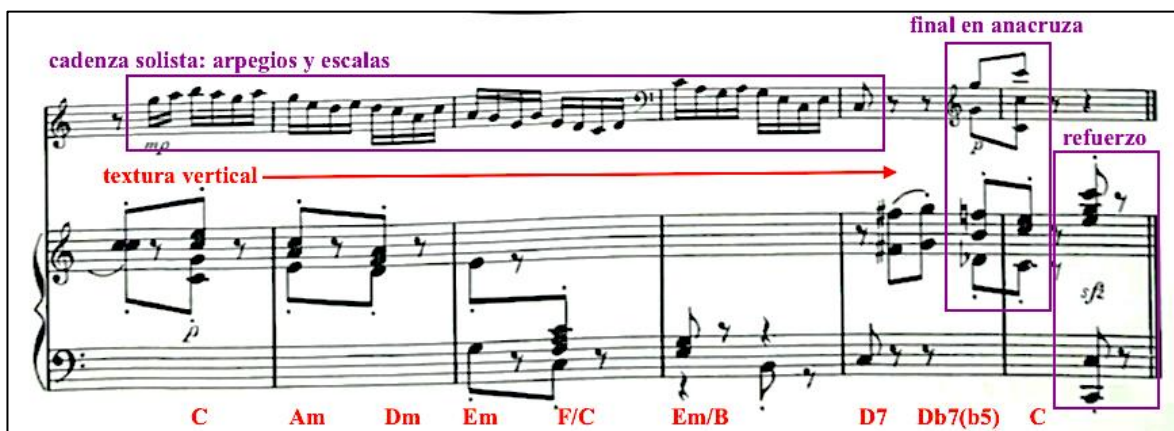


Ilustración 27.- Análisis armónico/melódico Coda (segundo movimiento) - 2

### e. Agógica, dinámicas, tiempos.

Este movimiento se desarrolla en un solo lugar agógico: *Allegretto grazioso*. Debido a la corta duración de este movimiento, no hace falta mayor contraste temporal. La ligereza en la que se enmarca este movimiento (por los movimientos en semicorcheas y la modulación interna a subdominante) permite conservar la idea estilística: Rítmica constante. La construcción climática es posible por los pisos dinámicos que crecen según el cambio de parte del movimiento con un pico central, y decrecen por la repetición del *da capo*.

Parte	No. de compases	Dinámica solista
A	1 - 44	<i>mp</i>
B	45 - 71	<i>mf</i>
C	72 - 107	<i>f</i>
A ( <i>da Capo</i> )	1 - 40	<i>mp</i>
Coda	108 - 123	<i>mp - f</i>

Tabla 4.- Partes del movimiento 2 y cambios dinámicos

#### f. Características técnicas.

Debido a los cambios constantes de la armonía y por el movimiento constante de las frases melódicas del solista, es importante la precisión de las notas. Kite (1993, pág. 3) recomienda para estar dentro del estilo del *scherzetto*, unas baquetas más brillantes, haciendo posible un contraste con el movimiento inicial. Además, ella previene tener un cuidado especial en la diferenciación de trémolos con figuraciones completas (1) y trémolos con ligaduras a *staccato* (2):

“Cuando una nota con trémolo esté ligada a una corchea o semicorchea, se debe aumentar la duración del trémolo según el valor rítmico. No articular esta última nota. De otro modo, cuando la nota con trémolo esté ligada a una corchea o semicorchea con un punto sobre ella (compases 16, 38, 40 y 44), se deben articular esas notas clara, precisamente y dentro del ritmo como punto final del trémolo.”

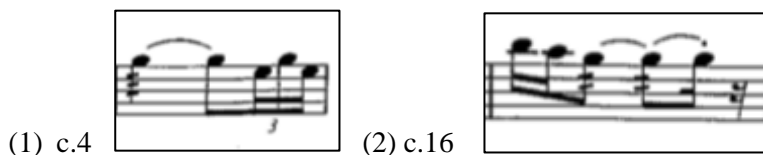


Ilustración 28.- Diferencias de trémolo (segundo movimiento)

Otro aspecto a considerar es la digitación de los pasajes. Es posible que por los evidentes cruces y saltos en las frases, se prefiera duplicar manos. Debido al estilo y la constante fluidez de las frases, es preferible mantener la alternancia de manos lo mayor posible. De esta manera no existirán acentos no deseados ni reposos melódicos no preparados. En la totalidad (a excepción del último compás) del movimiento se usarán dos baquetas, por lo tanto la digitación alternada no representará mayor conflicto técnico.

### 2.3 Movimiento III

Este movimiento está construido con el carácter de *Rock/Boogie* bailado. Esto significa que la característica de estilo aborda un *Rock and Roll* de principio de siglo con gran influencia del jazz, blues y músicas afroamericanas. Tiene la presencia así, de patrones rítmicos veloces en bloques acordales a manera de danza, una línea típica de *walking bass* y el fraseo de *corchea swing*: Grupos de dos figuras donde la primera tiene mayor duración que la segunda en proporción 2:3.

#### g. Análisis estructural.

El tercer movimiento tiene cinco partes, está escrito en centro tonal de Fa mayor con una modulación hacia la dominante (C) en la parte D y retornará al tono inicial en la re-exposición del primer tema con carácter de Coda. Por el número de compases, las partes son:

Parte	No. de compases
A	1 - 16
B	17 - 54
C	55 - 91
D	92 - 147
Coda	148 - 181

Tabla 5.- Partes del movimiento 3

La **parte A** (c. 1 – 16) se subdivide en dos frases a manera de responsorio. Es decir el acompañamiento presenta el tema con el gesto característico (*corchea swing*: negra + corchea en grupo de tresillo) y con *walking bass* [pesos armónicos sobre la 1ra (Fa) y 5ta (Do) del acorde con movimiento cromático desde el 4to grado (Sib)] y posteriormente el solista

responde. Estas respuestas se centran en giros melódicos de arpeggios las dos primeras veces en proporción de 3:1 mientras la segunda vez (4 compases para cada presentación) usa construcciones acordales para replicar los gestos del acompañamiento y poder conectar así con la parte B.

Bright rock / boogie tempo (♩-c. 76-80) (♩♩-♩♩♩ throughout)

acompañamiento en corchea swing

ff

walking bass

F

solista: arpeggios

acompañamiento en corchea swing

ff

walking bass

Bb

*Ilustración 29.- Análisis armónico/melódico parte A (tercer movimiento) - I*

Si bien la **parte B** inicia con un material melódico-armónico similar al de la primera parte, es evidente en la primera sección de B (c.17 – 30) una textura propia de un desarrollo: Una melodía con mayor movimiento que pone en evidencia mayor actividad del solista, y un plano de acompañamiento que realiza repeticiones del mismo material por cada compás. El movimiento armónico se establece en la tónica (Fa mayor) a pesar que la nota del modo (La) no yace en el tiempo semifuerte del compás, sino su tensión alterada (#9: Sol# = Lab). El

establecimiento definitivo del color del modo lo da el solista con los bloques acordales a manera de *comping* del compás 19, añadiendo la 6ta del acorde (Re). Reed mantiene los materiales de este desarrollo textural durante 14 compases.



The image displays a musical score for a piano solo section, labeled 'PARTE B' and 'tercer movimiento'. The score is written for a single piano (piano solo). It features several annotations and markings:

- solista: bloques de acordes**: A purple box highlights a sequence of chords in the right hand, starting at measure 17.
- desarrollo melódico**: A purple box highlights a melodic line in the right hand, starting at measure 16.
- bloques cíclicos de acompañamiento**: A red box highlights a sequence of chords in the left hand, starting at measure 17.
- F walking bass**: A red arrow points to the left hand, indicating a walking bass line.
- F6**: A red marking indicates the F6 chord.
- ff**: A dynamic marking indicating fortissimo.

Ilustración 30.- Análisis armónico/melódico parte B (tercer movimiento) - 1

La segunda sección de B (c.31 – 54) presenta dos partes internas, en la primera de ellas (c. 31 – 42) distribuye el material (bloques de acordes y melodías) al solista y al acompañamiento, mientras el bajo mantiene una línea de pedal, liberando así la densidad sonora presentada anteriormente en una especie de reminiscencia a lo expuesto en la primera parte.



Ilustración 31.- Análisis armónico/melódico parte B (tercer movimiento) - 2

Para finalizar esta parte interna, a manera de puente, Reed añade peso a la textura con movimiento del bajo para establecer la nueva textura en la siguiente parte interna de la segunda sección de B: Bloques de acordes en voces superiores del acompañamiento, solista en respuesta y *walking bass* en constante movimiento. De esta forma da variedad interna, pero usando los materiales compositivos pertenecientes a esta sección.



Ilustración 32.- Análisis armónico/melódico parte B (tercer movimiento) - 3



La **parte C** de este movimiento empieza en la dominante (C) y se desarrolla en tres secciones internas. En la primera de ellas (c.55 – 63) el acompañamiento se mantiene, a manera de pedal, a lo largo de diez compases, mientras sobre él se desarrolla una cadenza del solista donde explora con figuras usadas previamente (corchea *swing* y movimientos acordales) recorridos cromáticos atravesando dos octavas del registro.

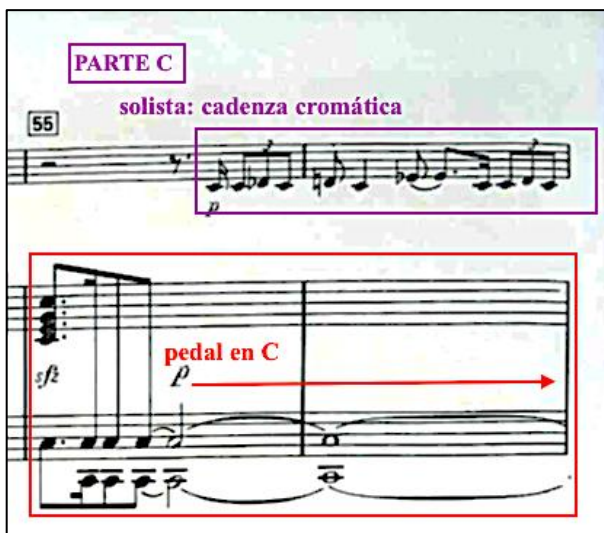
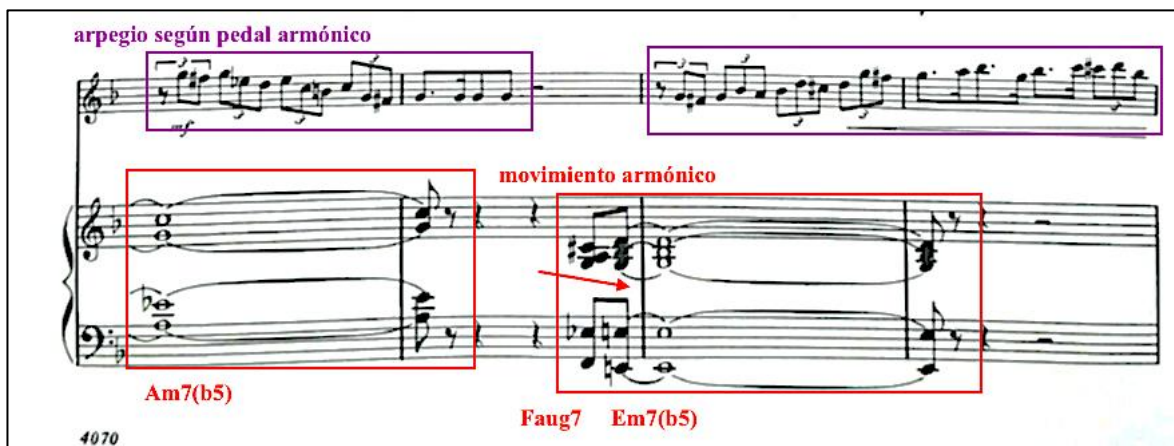


Ilustración 33.- Análisis armónico/melódico parte C (tercer movimiento) - 1

La segunda sección interna (c. 64 – 79) presenta un mayor movimiento, a pesar de conservar la textura (pedal en acompañamiento y melodía cadencial en solista). Este movimiento responde a una mayor variedad armónica (reposos sobre acordes semidisminuidos) para poder así construir una curva climática. La última sección interna de C (c.80 – 91) posee mayor actividad en el acompañamiento y termina en modulación por acorde pivote sobre el V grado (G) del nuevo tono (C). Sigue predominando el carácter de cadenza del solista con movimientos de arpeggios. Se puede apreciar de manera general que

no hay una figura melódica característica, más que sus gestos rítmicos internos (saltos en arpeggios, grupos en corchea *swing*)



arpeggio según pedal armónico

movimiento armónico

Am7(b5)

Faug7 Em7(b5)

4070

Ilustración 34.- Análisis armónico/melódico parte C (tercer movimiento) - 2



arpeggios descendentes

acompañamiento: mayor movimiento

Cm11 Gm Eb F C Dm Am Bb F Gm Dm Eb

sekuencia por tercetas

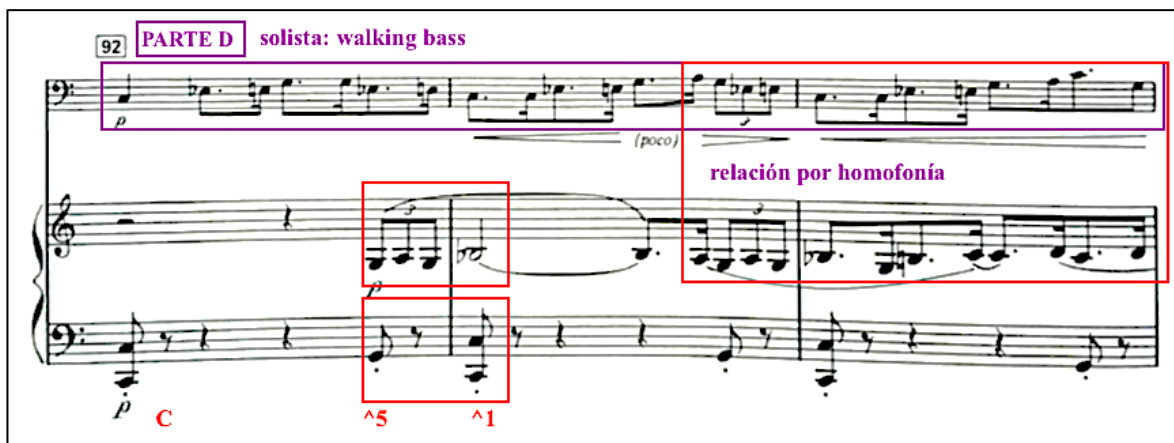
HC

Bb Cm Ab7 C: subV/V G V

Ilustración 35.- Análisis armónico/melódico parte C (tercer movimiento) - 3



La **parte D** (c.92 – 147) de este movimiento contempla un cambio textural que rememora la parte A pero con papeles invertidos: La línea al estilo *walking bass* en el solista, mientras el acompañamiento tiene la línea melódica principal en homofonía (imitación directa con el solista). Armónicamente hay una constancia de la tónica (C) con las respectivas tensiones que activan el movimiento del *walking bass* (b7: Sib, b9: Mib, 13: La).



The image shows a musical score for Part D (c.92-147). The score is written for a soloist (solista) and a piano accompaniment. The soloist part is in the bass clef and features a walking bass line. The piano accompaniment is in the treble and bass clefs. The score is divided into two sections: the first section (c.92-107) is marked 'p' and the second section (c.108-147) is marked '(poco)'. The soloist part is labeled 'PARTE D solista: walking bass' and the piano accompaniment is labeled 'relación por homofonía'. The piano accompaniment features a melodic line that is a direct imitation of the soloist's walking bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustración 36.- Análisis armónico/melódico parte D (tercer movimiento) - I

En la sección intermedia de la parte D (c.108 – 123), el plano principal se concentra en el acompañamiento. Así, el solista posee mayores reposos y silencios, participando eventualmente por textura homofónica, dicho anteriormente. El bajo del acompañamiento se concentra en desarrollar una línea de *walking bass* en figuras más estables (negras).

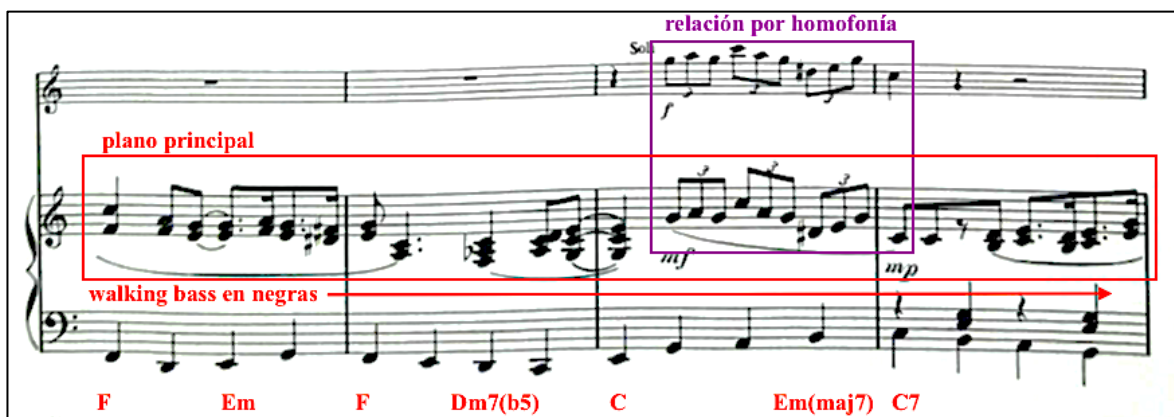


Ilustración 37.- Análisis armónico/melódico parte D (tercer movimiento) - 2

La sección final de la parte C (c.124 – 147) añade a lo expuesto en la sección intermedia, movimientos acordales en el solista ayudando a la construcción de la curva climática de esta parte. La relación armónica está construida por acordes semidisminuidos por acordes relacionados ( $ii/ii = Em7(b5)/Dm$ ,  $ii/v = Am7(b5)/Gm$ ).

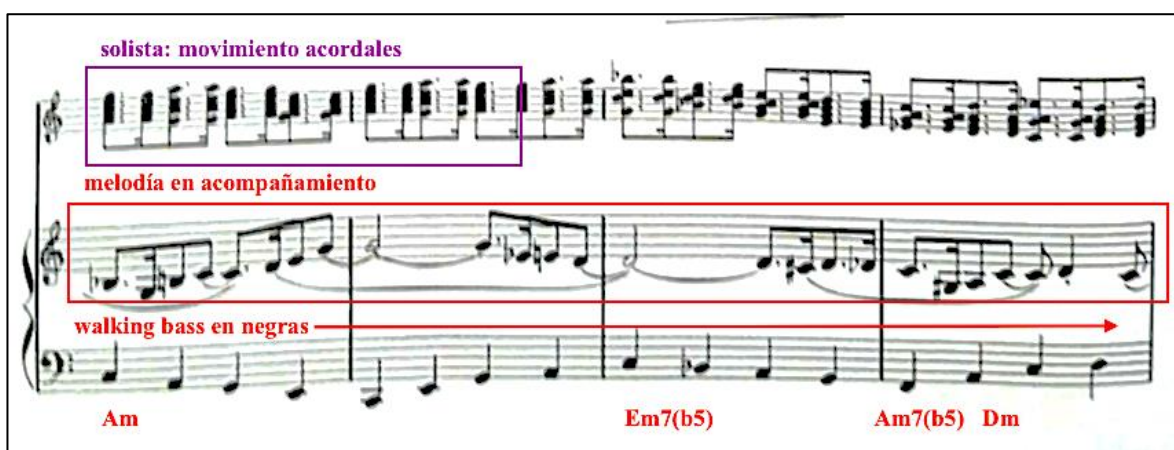
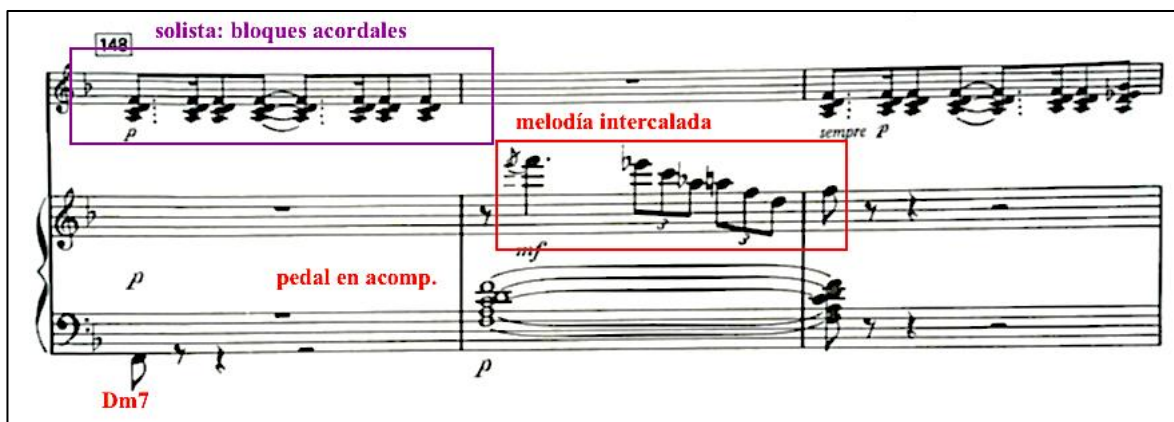


Ilustración 38.- Análisis armónico/melódico parte D (tercer movimiento) - 3

La última parte de este movimiento se construye a manera de Coda sobre el tono inicial (F) empezando sobre el vi grado (en sustitución de tónica), retomando todas las herramientas

texturales de las partes anteriores. Tenemos así: Bloques acordales, pedales en acompañamiento, diálogo solista/accompañamiento, figuras *swing*, *walking bass* en negras, giros cromáticos a manera de cadenza.



solista: bloques acordales

melodía intercalada

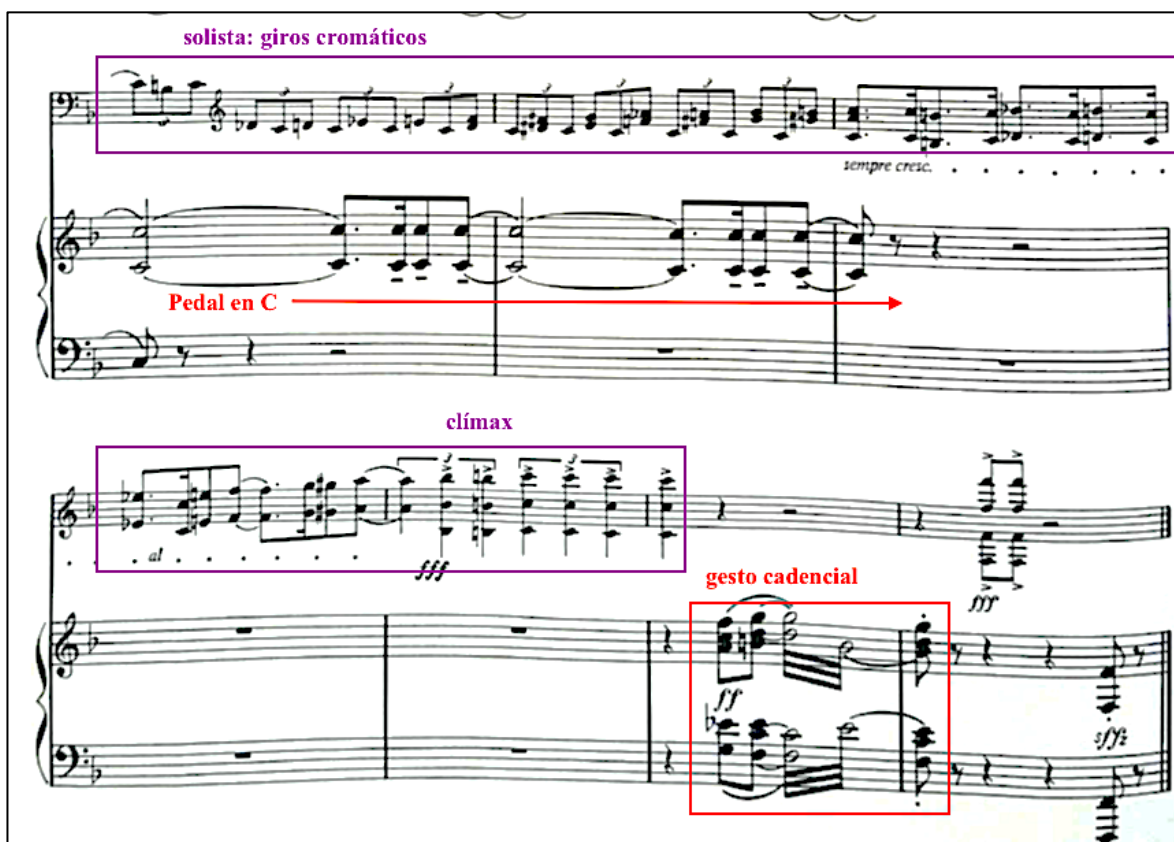
pedal en acomp.

*p* *mf* *p*

*sempre p*

Dm7

Ilustración 39.- Análisis armónico/melódico Coda (tercer movimiento) - 1



solista: giros cromáticos

Pedal en C

clímax

gesto cadencial

*p* *mf* *fff* *sfz*

*sempre cresc.*

Ilustración 40.- Análisis armónico/melódico Coda (tercer movimiento) - 2

### h. Agógica, dinámicas, tiempos.

Este movimiento, al igual que el segundo, se desarrolla en un solo lugar agógico: *bright rock/boogie tempo*. En subdivisión binaria, permite la fluidez constante del movimiento, es acompañada del uso constante de corchea *swing* en contraposición de un *walking bass* que estabiliza el tempo. El amplia variedad que tiene el discurso compositivo en este movimiento es evidente por la división formal en partes aparentemente contrastantes, pero que lleva en su totalidad las mismas herramientas compositivas. Para poder relacionar un discurso adecuado se hace uso de diversos pisos dinámicos que ayuda a seccionar y proyectar la dirección musical de este movimiento, explicándose en la siguiente tabla.

Parte	No. de compases	Dinámica solista
A	1 - 16	<i>ff - f</i>
B	17 - 54	<i>ff - p</i>
C	55 - 91	<i>p - ff</i>
D	92 - 147	<i>p (poco cresc)</i>
Coda	148 - 181	<i>p - cresc - f</i>

Tabla 6.- Partes del movimiento 3 y cambios dinámicos

### i. Características técnicas.

Como se pudo notar en el análisis expuesto anteriormente, la carga estilística que posee este movimiento hace que haya una proyección interpretativa específica: Con mayor fuerza y energía que el primer y segundo movimiento. A lo que Kite llama una “*jazz feel interpretation*”. Por lo tanto, pasar de la escritura rígida de las corcheas, y corchea con semicorchea para exponerlas con una sensación de *swing* de tresillo (pág.4):

“En este movimiento la marimba tiene *solo fill patterns*, frases melódicas, patrones armónicos de *comping* e incluso una línea de bajo. Cada uno de esos roles requiere una aproximación diferente por el solista. Cuando se toque patrones *fill*, estar seguro que el pasaje es lo suficientemente fuerte para que resalte sobre el ensamble y estar seguro de las coincidencias rítmicas. Las frases melódicas deben flotar sobre el sonido del ensamble de vientos. Los patrones de *comping*, deben ser sólidamente rítmicos y mezclarse con el ensamble. Finalmente, la línea de bajo (c.92) debe ser fuertemente rítmica y ser interpretada como una línea melódica.”

En cuanto al uso de baquetas, Kite expone claramente que el acompañamiento en este movimiento es “más denso que el segundo. (...) Baquetas duras serán necesarias para que la marimba se escuche lo suficiente sobre el ensamble de vientos.” (pág.4). Esto, sumado al hecho de que hay una diversidad de textura idiomática en el instrumento, tanto voces melódicas como patrones rítmicos y bloques acordales. En su diversidad todos ellos deberán escucharse con la misma proyección interpretativa, por lo cual las baquetas deben ayudar a ello, mas no disminuir su potencia.

### Capítulo III: Propuesta Interpretativa

La propuesta interpretativa se ha alimentado desde el análisis y desde la experimentación personal de la obra en el instrumento. El primer punto se ha descrito tanto en el primer capítulo desde el proceso analítico comparativo de dos intérpretes, como desde el contexto armónico, melódico y de estilo que se encuentra en el segundo capítulo. Toda esta información ha servido para que en el estudio paralelo al montaje de la partitura al instrumento, la interpretación propuesta sea la adecuada según las herramientas musicales tanto del compositor, como de otros músicos.

Mientras tanto, el segundo punto parte de la idea de la exploración personal en prueba y error. Esto ha servido para –a partir de gustos y las referencias analizadas anteriormente– se construyan particularidades de esta interpretación. Esta serie de decisiones se encuentran fundamentadas en el análisis musical y del desenvolvimiento técnico-mecánico del instrumento. Esta propuesta se ha dividido en cuatro partes: baquetas, digitación, *cadenzas* y adaptación a la marimba de 4 octavas.

#### 3.1 Baquetas

En la interpretación del concierto de grado se ha planteado usar tres durezas de baquetas. De esta manera, existirá una mayor riqueza tímbrica y contrastes sonoros entre movimientos. La selección de los modelos descritos a continuación corresponde a un estudio previo de prueba con el instrumento que se ha usado para el concierto (Marimba Yamaha YM-410). Esta marimba posee teclas de madera Palo de Rosa por lo que las baquetas usadas no serán extremadamente duras para evitar lesiones en las teclas y realce innecesario de



armónicos, pero tampoco demasiado suaves con el fin de evitar una resonancia amplia en pasajes que no lo necesiten:

- Baquetas *medium-hard*: primer movimiento (secciones con densidad rítmica mayor) y segundo movimiento. Modelos: Vic Firth Virtuoso Series M213, Males MH
- Baquetas *medium*.- tercer movimiento. Modelo: Vic Firth Virtuoso Series M212
- Baquetas *medium-soft*.- primer movimiento (secciones con densidad rítmica menor) y tercer movimiento (*walking bass* sin melodía) Modelo: Vic Firth Robert Van Sice Series M124

### 3.2 Digitación

La digitación en la literatura técnica de la percusión se refiere al uso coordinado de manos o de baquetas (si hay más de dos en cada mano). En el caso del Concertino para Marimba, la digitación se enmarca en la composición realizada por Alfred Reed. Es decir, el compositor realizó un trabajo de consciencia idiomática del instrumento, y en ninguna sección existe una distribución equivocada o soluciones alternas a la que deviene con la misma música y las voces dispuestas en las baquetas.

Cuando aparezcan bloques de acordes o polifonía en cuatro baquetas (dos en cada mano) la distribución será obviamente acorde a la disposición del registro (registro grave, mano izquierda, agudo, derecha). Mientras, en secciones de una sola voz o intervalos armónicos, la interpretación con dos baquetas (una en cada mano) será la adecuada, priorizando en este caso la alternancia de manos.

### 3.3 Cadenzas

Solamente existen dos *cadenzas* en esta obra, ambas en el primer movimiento. La interpretación propuesta parte de las guías escritas por Alfred Reed en la partitura: tempos, dinámicas, direcciones de frase, carácter. Esto, comentado previamente en el análisis compositivo del capítulo 2. Es evidente la variedad de contraste que exige la candeza por su alto contenido de material musical, por lo que el paso de una sección interna a otra requiere de ese control equilibrado del contraste: Muy poco resulta ser plano, demasiado contraste evoca demasiada disposición de información sonora. Por otro lado, hay pocas secciones donde se proponen alteraciones a ciertas indicaciones escritas, esto a partir de exploraciones personales y por ciertas soluciones a la adaptación al rango de la marimba de cuatro octavas (explicado en el siguiente punto).

Una de estas secciones corresponde al compás 6 al 8 del primer movimiento. Esta sección corresponde a intervalos a lo largo de todo el registro y a pesar de estar escrito todo en fusas, hay una conducción inherente. La dirección propuesta culmina en el mi agudo, y a partir de allí hay un proceso de distensión hasta llegar al *ritardando* y *diminuendo*.



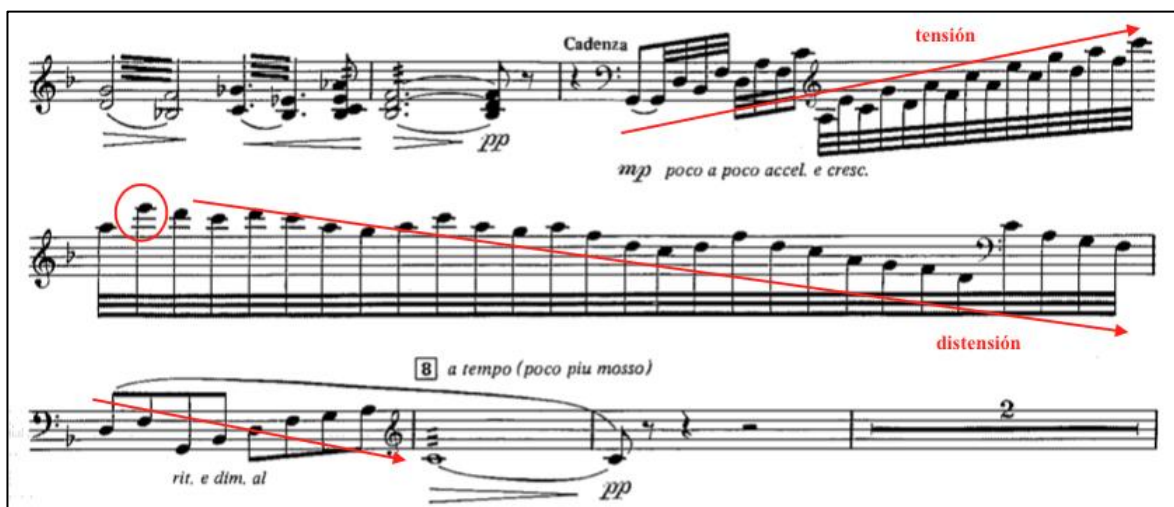


Ilustración 41.- Propuesta interpretativa – Cadenza - 1

Otra sección es con la que finaliza la cadenza. Aquí, la escritura propone una serie de corcheas en acordes, sin embargo hay una dirección melódica inherente. La propuesta se deriva a una relación de eco con el gesto presentado previamente, por lo cual así se seccionarán los motivos, separando las ideas y reposando la cadenza, dando paso al acompañamiento instrumental. Cada una de estas ideas se separan tanto por tiempo, como por intensidad y cambio dinámico aunque esté en el mismo plano (*forte*).

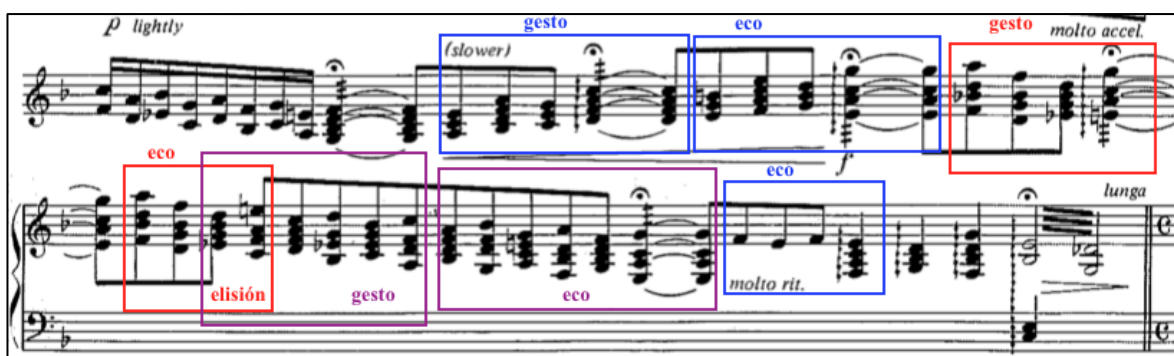


Ilustración 42.- Propuesta interpretativa – Cadenza - 2

### 3.4 Adaptación para marimba de 4 octavas

Hay partes específicas de la obra que se encuentran en un registro más bajo al Do<sup>3</sup><sup>9</sup>, que es la nota más grave que puede dar la marimba de 4 octavas usada para el presente trabajo. Estas partes han sido cambiadas para poder ser interpretadas según este límite técnico, y los cambios descritos a continuación radican en una solución básica: Cambio de octava por nota. Solo en un caso (c.6) se ha contemplado el cambio de octava a toda la frase (*Ilustración 42*), en los demás por ejemplo, surgían inconvenientes por cruce de intervallos con frases y *overlapping* o superposición de acordes, etc.; por lo que se ha preferido realizar el cambio de octava a solamente la nota en cuestión (*Ilustración 43*)



(original)



(interpretación)

*Ilustración 43.- Adaptación a marimba de 4 octavas – 1*



(original)



(interpretación)

*Ilustración 44.- Adaptación a marimba de 4 octavas - 2*

<sup>9</sup> Tomando como referencia al índice acústico científico el cual categoriza al Do central, Do<sub>4</sub>.



La lista de los cambios se encuentra a continuación:

Movimiento	#	No. de compás
Primer movimiento	1.	c. 6
	2.	c. 7
	3.	c. 92 (3)
	4.	c. 96
Segundo movimiento	5.	c. 67
Tercer movimiento	6.	c. 72

*Tabla 7.- Lista de cambios de octava para adaptación a marimba de 4 octavas*

## Conclusiones

El presente trabajo investigativo ha hecho uso del análisis como su principal fuente de información técnico-estético musical para la construcción de una propuesta interpretativa del Concertino para Marimba y Vientos de Alfred Reed. En sus variantes metodológicas, ha tomado como camino el proceso comparativo entre dos intérpretes latinoamericanos y el estudio analítico formal de la obra, obteniendo minuciosamente las herramientas compositivas armónicas, melódicas y de estilo.

Además, se han propuesto soluciones técnicas en cuanto a baquetas y adaptación de la obra a marimba de cuatro octavas (registro instrumental no original de la obra), que servirá de modelo interpretativo de referencia para algún estudio posterior, tanto analítico, como técnico-interpretativo.

Las soluciones y consensos encontrados a partir del estudio analítico y la prueba personal con el instrumento han sido enriquecedoras para el montaje musical de esta obra que es parte del repertorio para el concierto de grado de Percusión. Por lo tanto, los procesos metodológicos-analíticos que se han descrito en este trabajo se han replicado en las demás obras del repertorio, como proceso que valida un montaje musical razonado pero también en conciencia del trabajo experimental.

## Bibliografía

### 1. Libros y artículos

- Carra, Manuel. (1998) “Acerca de la Interpretación en la Música”. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Jordan, Douglas. (1999) “Alfred Reed: A Bio-Bibliography“. EEUU: Greenwood Publishing Group.
- Kite, Rebecca. (1993) “Concertino for Marimba and Winds by Alfred Reed: Technical Notes for the Performer”. EEUU: Barnhouse Company
- Klein-Vogelbach, Susanne. (2010) “Interpretación musical y postura corporal”. Madrid: Akal Música.
- López-Cano, Rubén. (2014) “Investigación artística en música”. Barcelona: Úrsula San Cristóbal.
- Llácer, Francisco. (1982) “Guía analítica de formas musicales para estudiantes”. Madrid: Real Musical.
- Orlandini, Luis. (2012) “La interpretación musical”. Chile: Revista Musical Chilena, año LXVI, no.218.
- Palacios, José Ignacio. (2005) “La Universidad y la Investigación Musical: de la Teoría a la Praxis”. Valladolid: Revista Interuniversitaria de Formación de Profesorado.
- Reed, Alfred. (1993) “Concertino for Marimba and Winds”. EEUU: Barnhouse Company



## 2. Audiovisual

- Cleto, Rodrigo. (2018) “Concertino for Marimba and Winds by Alfred Reed: Banda Sinfônica Jovem do Estado”. Sao Paulo: EMESP Tom Jobim. Disponible en: <https://youtu.be/TmwCtRz2lKU>
- Rodríguez, Juan David. (2017) “Concertino for Marimba and Winds by Alfred Reed: Banda Filarmónica Juvenil de Bogotá”. Bogotá: MAB Prod. Disponible en: <https://youtu.be/1LC4ZBJ-DcA>



## **Anexos**

- Partitura solo Marimba del **Concertino para marimba y vientos de Alfred Reed.**
- Partitura de la reducción a piano del **Concertino para marimba y vientos de Alfred Reed.**
- Score del **Concertino para marimba y vientos de Alfred Reed.**